

Praktische

INSTRUMENTATIONSLEHRE

VON

RICHARD HOFMANN.



THEIL VII.

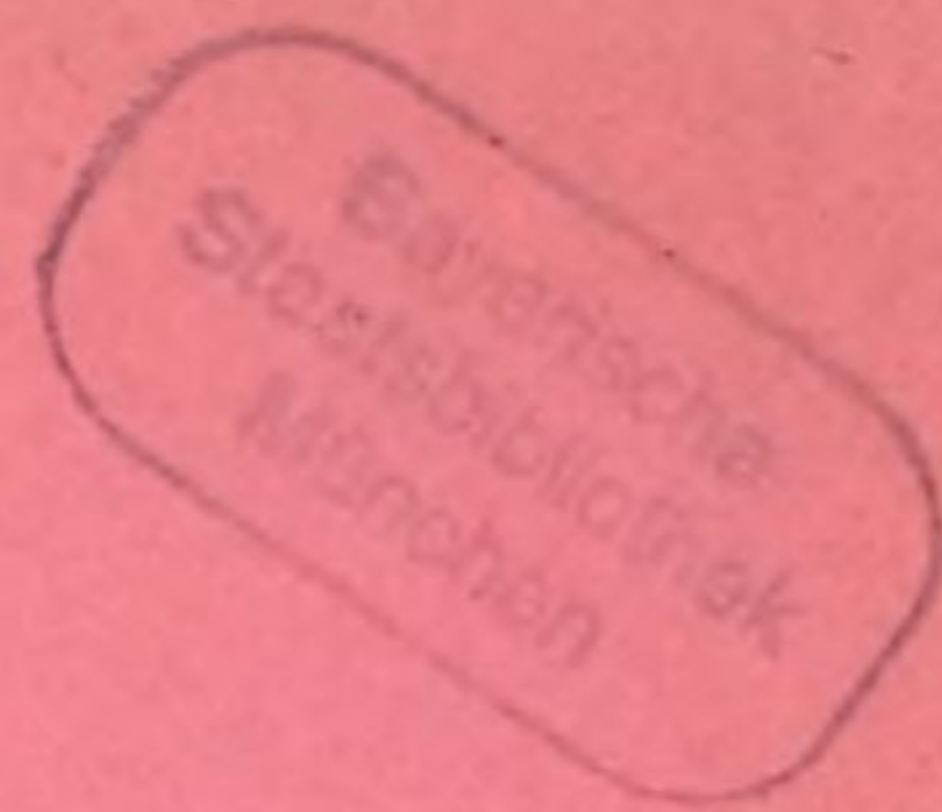
**DIE HARFE, MANDOLINE, ZITHER, GUITARRE, CLAVIER (CEMBALO),
CYMBAL, ORGEL UND HARMONIUM.**

Preis 5 Mark netto.



LEIPZIG,

VERLAG VON DÖRFFLING & FRANKE.



Praktische
INSTRUMENTATIONSLEHRE

von
RICHARD HOFMANN.

THEIL VII.

Die Harfe, Mandoline, Zither, Guitarre, Clavier (Cembalo),
Cymbal, Orgel und Harmonium.

LEIPZIG,
VERLAG VON DÖRFFLING & FRANKE.

Copyright 1893 by Dörffling & Franke, Leipzig.

Inhalts-Verzeichniss.

Theil I.

Die Streichinstrumente.

Die Violine, deren tonischer Umfang und technische Ausführbarkeiten S. 1. — Klangcolorit der vier Saiten S. 2. — Verzierungen S. 3. — Weite Intervallenschritte S. 3. — Doppelgriffe S. 3. — Tripelgriffe S. 5. — Quadrupelgriffe S. 6. — Das Tremolo vibrato S. 8. — Das Tremolo legato S. 9. — Das Ponticello S. 10. — Das Pizzicato S. 10. — Der Dämpfer (Sordino) S. 10. — Die Stricharten S. 11. — Das Col legno S. 12. — Die Flageolettöne und deren Notirung S. 12. — **Die Viola**, tonischer Umfang, Technik und Klangcharakter der vier Saiten S. 15. — Doppelgriffe S. 16. — Tripelgriffe S. 17. — Quadrupelgriffe S. 17. — Flageolettöne S. 18. — **Die Viola d'amour** S. 19. — **Das Violoncell**, tonischer Umfang, technische Ausführbarkeiten und Klangcharakter der vier Saiten S. 20. — Weite Intervallenschritte S. 21. — Stricharten S. 22. — Doppelgriffe S. 22. — Tripelgriffe S. 22. — Quadrupelgriffe S. 23. — Das Tremolo vibrato S. 23. — Das Tremolo legato S. 24. — Das Pizzicato S. 24. — Der Dämpfer (Sordino) S. 24. — Die Flageolettöne S. 24. — **Der Contrabass**, Applikatur oder Technik S. 26. — Stricharten S. 27. — Erleichterungen schwieriger Passagen etc. S. 28. — Das Tremolo vibrato S. 30. — Das Pizzicato S. 31. — Die Flageolettöne S. 31.

Beispiele und Aufgaben. Choräle für Streichquartett S. 32. — Choräle für Streichquintett S. 32. — Choräle für Streichtrio S. 33. — Streichorchester S. 34. — Klangwirkungen der Streichinstrumente in weiter und enger Harmonielage S. 35. — Das Unisono S. 35. — Vertheilung längerer diatonischer oder chromatischer Tonfolgen auf verschiedene Streichinstrumente S. 36. — Die Anwendung von dissonirenden, Durchgangs- und Wechselnoten S. 37. — Die Verdoppelung verschiedener Intervalle im Orchestersatz S. 39. — Ueber Octaven- und Quintenfortschreitungen S. 41. — Die Verwendung der Streichinstrumente im Orchestersatz S. 42. — Ueber Zusammenstellung oder Zusammenwirken der Streichinstrumente S. 42. — Contraste der Streichinstrumente unter sich S. 42.

Partitur-Beispiele S. 43—60. — Bearbeitungen kleiner Stücke für Streichquartett S. 61—63. — Verschiedenartige Bearbeitungen eines Themas für Streichtrio und Streichquartett S. 64 u. 65. — Tanzweisen für Streichquartett, Streichquintett oder kleines Streichorchester S. 66—73. — Bearbeitungen eines Themas für kleines oder grosses Streichorchester S. 74—77. — Verschiedene Klangfarben durch Vermischung der Streichinstrumente S. 78. — Lieder für Gesang mit Begleitung des Streichquintetts oder Streichorchesters S. 79—82. — Stücke für Violine-, Viola- oder Violoncell-Solo mit Begleitung von Streichinstrumenten S. 83—87. — Bearbeitungen älterer und neuerer Klavierstücke für Streichorchester S. 88—95.

Theil II.

Die Holzblasinstrumente.

Die grosse Flöte (in C) S. 2. — **Die grosse Flöte** (in Des) S. 4. — **Die grosse Flöte** (in Es, Terzflöte) S. 4. — **Die kleinen Flöten** (in C, Des u. Es) S. 5 u. 6. — **Die Liebesflöte** S. 6. — **Das Flageolet** S. 6. — **Der Czakan** S. 6. — **Die Hoboe** S. 7. — **Das englische Horn** S. 9. — **Die Oboe d'amour** S. 10. — **Die Oboe da caccia** S. 10. — **Das Fagott** S. 10. — **Das Contrafagott** S. 13. — **Die Sarrusophonen** S. 14. — **Die Clarinetten**

S. 14. — **Die Alt-Clarinete** S. 19. — **Das Bassethorn** S. 19. — **Die Bass-Clarinete** S. 19. — **Die Saxophonen** S. 20. Deren Tonumfang, Klangcharakter in den verschiedenen Tonlagen, sowie deren Leistungsfähigkeiten und Verwendungen. — Die Zahl der in Anwendung kommenden Holzblasinstrumente in den verschiedenartig zusammengestellten Orchestern. — Notirung der Holzblasinstrumente in der Partitur. — Klangfarbe mehrerer zusammen erklingender Instrumente in verschiedenen Tonlagen S. 21.

Partitur-Beispiele S. 22—32. — Beispiele und Aufgaben. Drei- und vierstimmige Choräle für Holzblasinstrumente und Bearbeitungen von Klavierstücken für vier Holzblasinstrumente S. 33—37. — Verstärken oder Heben weich- oder mattklingender und Abschwächen oder Decken scharf- oder hartklingender Tonlagen S. 37. Choräle und freie Bearbeitungen von Klavierstücken für 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14 und 15 Holzblasinstrumente S. 38—82. — Lieder für Gesang mit Begleitung von Holzblasinstrumenten bearbeitet S. 83 bis 85. Sämmtliche Beispiele mit Erläuterungen und Angabe der Klangwirkung.

Theil III.

Die Streich- und Holzblasinstrumente zusammenwirkend.

Beispiele und Aufgaben. Choräle für Streich- und Holzblasinstrumente in verschiedener Anzahl und Vermischung S. 1. — Bemerkungen über die Verbindung und Verschmelzung der Streich- und Holzblasinstrumente hinsichtlich ihres Klangcharakters S. 2—3, Aufgabe S. 3. Anwendung der Streich- und Holzblasinstrumente bei freien Compositionen.

Partitur-Beispiele, Streich- und Holzblasinstrumente verschiedenartig zusammenwirkend S. 4—29, Aufgabe S. 30. — Lieder oder Arien etc. für Gesang und Theilnahme der Streich- und Holzblasinstrumente als Begleitung. Aufgabe S. 30. — Stücke für Flöte-, Hoboe-, Klarinette- oder Fagott-Solo mit Begleitung der Streich- und Holzblasinstrumente zu übertragen. — Partitur-Beispiele, in welchen die Streich- und Holzblasinstrumente einfach und doppelt als Soloinstrumente in Verbindung mit anderen Instrumenten auftreten S. 31—53.

Theil IV.

Die Hörner.

Das Wald- und Ventilhorn S. 1. — **Das Klappen- oder Bügelhorn** S. 15. — **Das Flügelhorn** S. 16. — **Das Althorn** S. 16. — **Das Tenorhorn** S. 16. Deren tonischer Umfang, Klangcharakter, Leistungsfähigkeit und Verwerthung im Orchester.

Beispiele, das Horn oder die Hörner als obligate Instrumente auftretend. S. 7—10. — Die Zahl der in den Musikwerken in Anwendung kommenden Hörner und der Platz derselben in der Partitur-Ordnung S. 10. — Verwendung der Stimmungen der Hörner in den Musikstücken S. 10—13. — Stimmungen durch Anwendung der Ventile erzeugt S. 14.

Beispiele und Aufgaben. Choräle für 3 und 4 Hörner S. 17 u. 18. — Weltliche Lieder (Männerchor) für 4 Hörner S. 19. — Ueber Theilnahme der Hörner bei Männerchören S. 19. — Choräle für 4 Hörner in meist weiter Harmonielage S. 19. — Choräle für 5 Hörner S. 20. — Weltliche Lieder (gemischter Chorsatz) für 4 Hörner S. 21. — Aufgaben. Bearbeitungen von Liedern und anderen Stücken für Horn-Solo mit Begleitung 1) des Klavier's S. 22 u. 23, 2) von Streichinstrumenten S. 24, 3) von Holzblasinstrumenten S. 25. — Aufgabe. Choräle für Streichinstrumente und Hörner S. 26.

Partitur-Beispiele, das Horn oder die Hörner als Soloinstrumente auftretend mit Begleitung der Streichinstrumente S. 26—30. — Aufgaben. Choralbearbeitungen für Holzblasinstrumente und Hörner S. 30—37. — Partitur-Beispiele. Vermischung der Holzblasinstrumente und Hörner S. 38—50. — Aufgabe. Bearbeitungen von Liedern für Solo-Gesang mit Begleitung der Holzblasinstrumente und Hörner S. 51. — Aufgabe. Bearbeitungen von Klavierstücken für Holzblasinstrumente und Hörner in verschiedener Anzahl S. 51—57.

Theil V.

Die Vermischung der Streich- und Holzblasinstrumente nebst Hörnern.

Aufgabe. Choralbearbeitungen für Streich- und Holzblasinstrumente nebst Hörnern S. 1. — Aufgabe. Lieder und Arien für Gesang mit Begleitung der vorherangeführten drei Instrumentengruppen S. 1.

Partitur-Beispiele. 1) Streich- und Holzblasinstrumente nebst Hörnern, wechselweise in Gruppen auftretend, 2) die Streich- und Holzblasinstrumente in diatonischen und accordischen Fortschreitungen sich gegenseitig ablösend S. 2—8. — Partitur-Beispiele. Die Streich- und Holzblasinstrumente nebst Hörnern in kleinerer und grösserer Anzahl als selbständiger Orchesterkörper, Takt- oder Satzweise als: Solo, melodieführende, begleitende und harmoniefüllende Instrumente auftretend S. 9—54. — Aufgabe. Solostücke für ein Streich-, Holzblasinstrument oder Horn mit Begleitung der bisher angeführten Instrumente S. 54. — Aufgabe. Kleinere Stücke mit freierer Bearbeitung für die bisher angeführten drei Instrumentengruppen S. 55.

Theil VI.

Die Trompeten, Cornette, Posaunen, Tuben und Schlaginstrumente.

Erläuterung über deren tonischen Umfang, Klangcharakter, Leistungsfähigkeit und Verwendung.

Die Naturtrompete S. 1. — **Die Ventiltrompete** S. 2—10. — Partitur-Beispiele a : Die Trompete oder Trompeten als Soloinstrumente allein und mit Betheiligung anderer Instrumente auch untergeordnet auftretend S. 11—20. — Beispiele und Aufgaben für 2, 3 und 4 Trompeten S. 21. — **Die Alt-Trompete** S. 23. — **Die Tenor-Trompete** S. 23. — **Die Bass-Trompete** S. 23. — **Das Piccolo-Cornet** S. 24. — **Das Cornet à pistons** S. 24. — **Das Alt-Cornet** S. 25. — **Die Alt-Posaune** S. 26. — **Die Tenor-Posaune** S. 27. — **Die Bass-Posaune** S. 30. — **Die Contrabass-Posaune** S. 32. — Beispiele mit Anwendung von drei und vier Posaunen S. 33. — Partitur-Beispiele: die Posaune als Solo- und bassführendes Instrument S. 35. — Partitur-Beispiele b : Mit Anwendung aller bisher angeführten Instrumente und Theilnahme der Posaunen S. 36—44. — **Die Ventil-Posaunen** S. 45. — **Die Tuben** S. 45. — Partitur-Beispiele c : Mit Anwendung der Tuba S. 46—50. — Die Tuben in Richard Wagner's „Ring des Nibelungen“ S. 50. — **Der Serpent** S. 51. Partitur-Beispiel. — **Das Bass-Horn** S. 52. — **Die Bass-Ophicleïde** S. 52. — Partitur-Beispiele d : Mit Anwendung der Ophicleïde S. 52—53. — **Die Alt-Ophicleïde** S. 54. — **Die Contrabass-Ophicleïde** S. 54. — **Das Combardon** S. 54. — **Der Tenorbass, das Bassflügelhorn, das Euphonion, der Bariton** S. 54. — Aufgaben und Beispiele. Anwendung und Vermischung der Trompeten, Cornette, Posaunen und Tuba im vierstimmigen Satz S. 55. — Aufgaben und Beispiele. Anwendung und Vermischung der Trompeten, Cornette, Hörner und Posaunen S. 57. — Aufgabe. Bearbeitungen für Trompete-, Cornet à pistons- oder Posaune-Solo, mit Begleitung des Claviers, der Streich- oder Holzblas-Instrumente S. 58—59. — Aufgabe. Choräle für Trompeten, Hörner, Posaunen und Tuba S. 60. — Aufgabe. Anwendung und Vermischung sämtlicher Holzblas- und Messingblas-Instrumente S. 64. — Aufgabe. Freiere Compositionen für Holzblas- und Messingblas-Instrumente S. 66. — Die Schlag-Instrumente. **Die Pauken** S. 67—71. — Partitur-Beispiele e : Anwendung der Pauken mit Vermischung der Holzblas-, Messingblas- und Streichinstrumente S. 72—90. — Aufgabe. Choräle für grosses Orchester S. 91—94. — **Die grosse Trommel** S. 95. — **Die Becken** S. 96. — **Die kleine oder Militair-Trommel** S. 97. — **Die Rolltrommel** S. 98. — **Der Triangel** S. 98. — **Die baskische Trommel** S. 99. — **Das Tambourin** S. 99. — **Das Tamtam** S. 99. — **Die Kastagnetten** S. 100. — **Das Glockenspiel** S. 101. — **Das Xylophon** S. 101. — **Die grossen Glocken** S. 102. — Partitur-Beispiele f : Anwendung der Schlaginstrumente in Vermischung mit den Streich-, Holzblas- und Messingblas-Instrumenten S. 103—113.

Theil VII.

Die Harfe, Mandoline, Zither, Guitarre, Clavier (Cembalo), Cymbal, Orgel und Harmonium.

Die Harfe S. 1. — **Die Mandoline** S. 15. — **Die Zither** S. 16. — **Die Guitarre** S. 17. — **Das Clavier (Cembalo)** S. 17. — **Das Cymbal** S. 18. — **Die Orgel** S. 18. — **Das Harmonium** S. 24. — Deren Behandlung und Verwerthung im Orchestersatz.

Partitur-Beispiele $\underline{a}$: Anwendung der Harfe in Verbindung mit anderen Instrumenten S. 6—15. — Partitur-Beispiele $\underline{b}$: Verwendung der Orgel allein und in Verbindung anderer Instrumente S. 20—23. — Partitur-Beispiele $\underline{c}$: Mit dissonirenden Durchgangs- und Wechselnoten S. 26—32. — Das Orchester mit verschiedener Besetzung S. 33. — Dynamische Nüancen S. 33. — Kontraste S. 34. — Theilnahme der Instrumente beim Solo- und Chorgesang S. 35. — Hinweisungen auf Tonmalerei S. 35. — Ueber das Arrangiren von Tonstücken S. 36. — Das Einziehen oder Ersetzen verschiedener Instrumente S. 37. — Aufgabe. Tanzweisen für kleines, mittleres und grosses Orchester S. 38. — Partitur-Beispiele $\underline{d}$: S. 40—57. — Partitur-Beispiele $\underline{e}$: Tutti-Sätze S. 58—65. — Aufgabe. Märsche in concertirender Form S. 66. — Aufgabe. Bearbeitungen von Claviercompositionen für Orchester in verschiedener Besetzung S. 66. — Partitur-Beispiele meist für volles Orchester S. 67—92. — Anführung von kirchlicher und weltlicher Musik für Soli, Chor und Orchester S. 93.



Die Harfe (ital. Arpa, franz. Harpe.)

Die Harfe, welche wir schon in älteren Musikwerken als ein mitbetheiligtes Orchesterinstrument bezeichnet vorfinden, hat in diesem Jahrhundert bedeutende Verbesserungen erfahren und ist als eingreifendes Orchester-, sowie als Solo-Instrument mehr in Aufnahme gekommen. Bevor wir zu der Beschreibung der jetzt in Anwendung kommenden Harfe übergehen, möge die ältere Harfe (Hackenharfe) in kurzen Worten erwähnt werden. Das Instrument hatte ziemlich gleiche Form wie unsere jetzige und dreissig oder auch mehr Saiten, welche in diatonischen Folgen gestimmt waren, die Töne gehörten meist der C-dur Tonleiter an. Der Tonumfang betrug, je nach Anzahl der Saiten, etwas über vier Octaven, vom grossen C bis zum dreigestrichenen d ; alle zwischen den Ganztönen liegenden Halbtöne konnten nur durch das Umdrehen von Häckchen (kleine Wirbel, am oberen Ende der Harfe, um die Saite höher zu stimmen) hervorgebracht werden. Um in einer anderen Tonart als C-dur, in welcher diese Harfe gestimmt war, zu spielen, mussten die betreffenden Saiten bei einer nöthigen Erhöhung oder Erniedrigung des Tones ungestimmt werden, welches immer eine kürzere oder längere Zeitdauer beanspruchte. In dieser Unvollkommenheit befand sich diese alte Harfe bis zum Jahre 1720. In den Werken Händel's Oatorium „Esther“ und Gluck's „Orpheus“ ist diese* angewandt worden; doch setzte man zu dieser Zeit die Harfe auf ein System im Violinschlüssel notirt und verwandte dieselbe in der primitivsten Art wie nachstehende Beispiele zeigen.

Gluck. „Orpheus“ Chor N^o 19. Peters'sche Ausgabe.Solo und Chor N^o 22.

Arpa. Andante. *pizz.*

Violino I & II. *pizz.*

Viola. *pizz.*

Violoncello & Contrabasso. *pizz.*

Arie N^o 24. „Tausend Qualen“ Un poco lento. *pizz.*

Streichinstr. *pizz.*

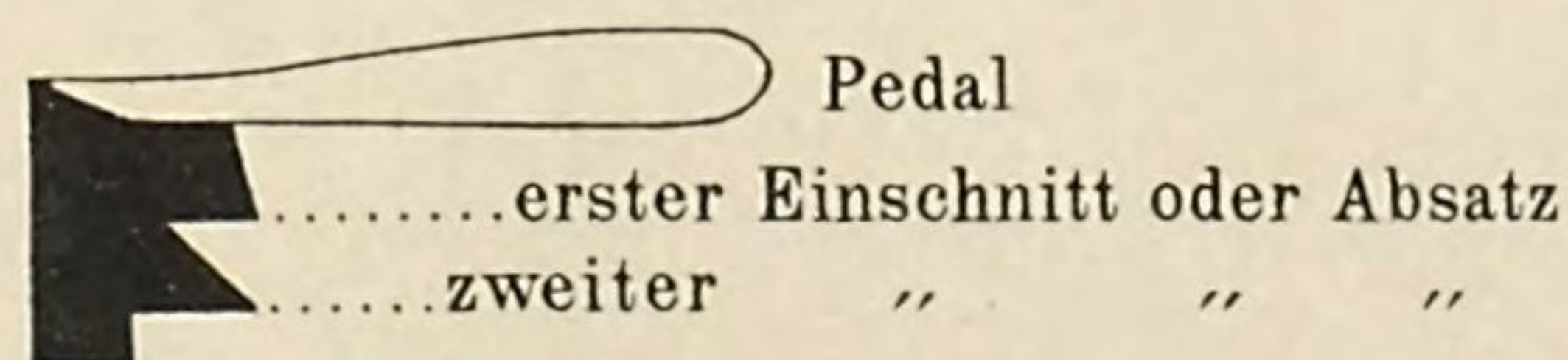
In gleicher Weise wie vorstehende Nummern ist auch die Arie N^o 26 für Harfe und Streichinstrumente behandelt.

In späterer Zeit notirte man diese Harfe auf zwei Notensysteme, im Violin- und Bassschlüssel, in der einfachsten Art, ähnlich wie Partitur-Beispiele N^o 1 und 4 zeigen.

Aus der Hackenharfe entstand die Pedalharfe (durch Erfindung Hochbruckers zu Donauwörth.^{**}) Durch die hier am Fussende angebrachten sieben Pedale, welche mit den Füßen getreten werden, konnte jede Saite durch einen Niederdruck des Pedals, einen halben Ton erhöht werden. Hierdurch war die zeitraubende Umstimmung der Saiten, wie auf der alten Harfe, beseitigt und man konnte ohne Störung in ausweichenden Tonarten spielen. Diese Pedalharfe hatte den Tonumfang vom contra f oder a bis zum viergestrichenen d , war diatonisch gestimmt, aber nicht in C-dur, sondern in Es-dur. Die Tonarten Ces-oder H-dur, Ges-oder Fis-dur, Des-oder Cis-dur und As-dur waren in Folge des einfachen Mechanismus nicht ausführbar.

Diese Pedalharfe wurde durch eine neuere Verbesserung (1820) verdrängt, welche durch ihren Verfertiger den Instrumentenmacher Erard in Paris den Namen „Doppel-Pedalharfe“ erhielt. Die Vervollkommenung des Instruments liegt in dem verbesserten Mechanismus, indem man durch die sieben Pedale die Saiten nicht nur um einen halben Ton, wie früher auf der einfachen Pedalharfe, sondern um zwei halbe Töne erhöhen und ebenfalls zurückstimmen kann.

Beistehende Abbildung zeigt ein solches Pedal mit doppeltem Niederdruck.



Das Pedal kann auf kurze Dauer des Gebrauchs mit dem Fusse niedergedrückt werden und bei langer Dauer der Anwendung in den ersten oder zweiten Einschnitt oder Absatz eingehangen werden.

* Doch dürfte auch Händel und Gluck die verbesserte Harfe gekannt und für dieselbe notirt haben.

** 1720.

Diese Harfe ist mit 46-47 Saiten bezogen, welche in den diatonischen Folgen der Ces-dur Tonleiter gestimmt sind, und hat einen Tonumfang von über sechs Octaven, vom contra *Ces* bis zum viergestrich-

nen *ges*, wie nachstehende Notation zeigt .

Der Tonumfang der Harfe wird in verschiedene Tonlagen getheilt wie folgt:



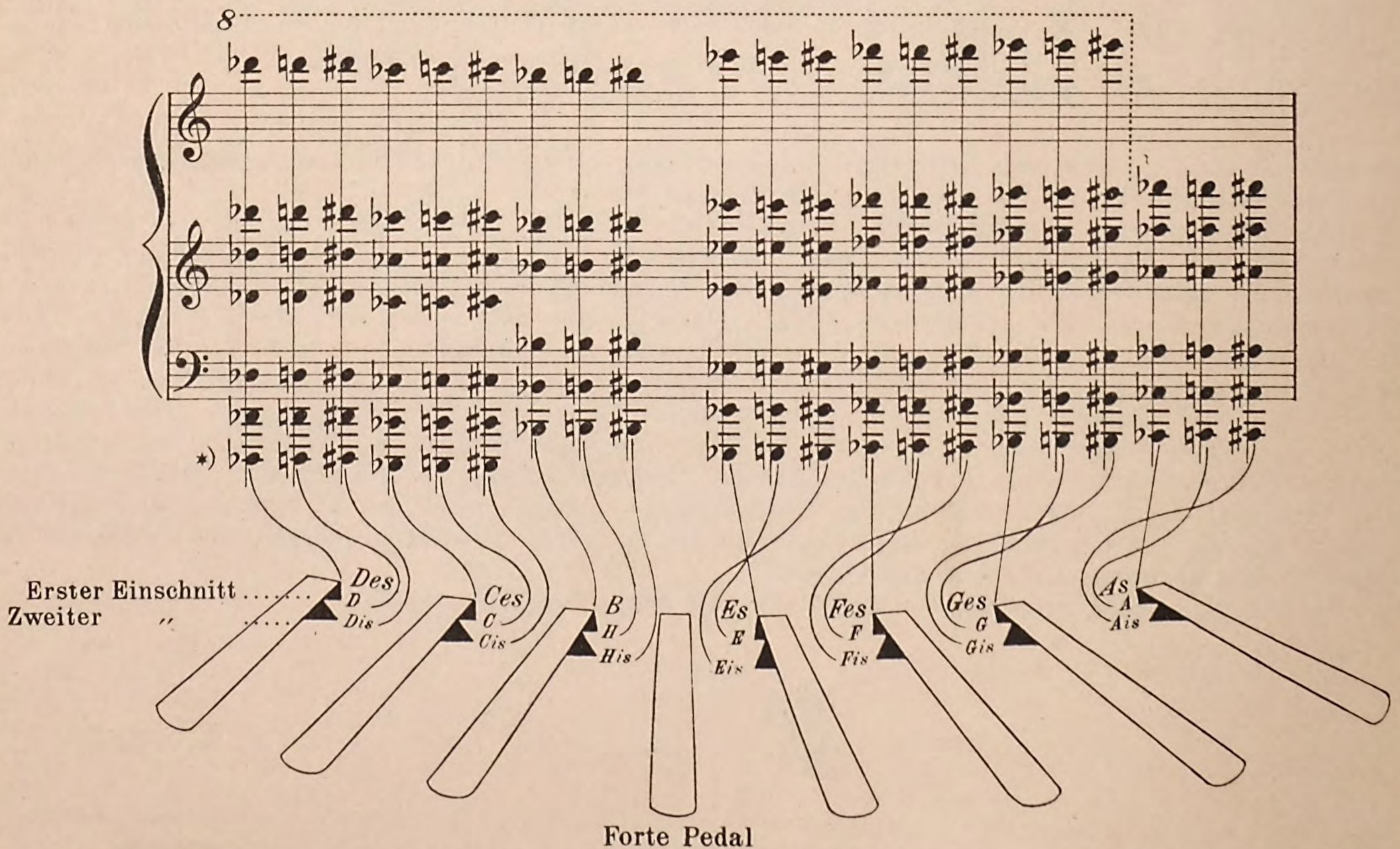
Durch Vermittlung der Pedale mit allen chromatischen Zwischentönen.

Die Klangfarbe der Harfe ist in allen Tonlagen von auffallender Gleichmässigkeit, und doch weichen die verschiedenen Tonlagen im Klangcharakter ab, so z. B. geben die sehr tiefe und tiefe Tonlage einen weichen, vollen Klang, die mittlere Lage ist von hellerem Klange, aber nicht so voll; die hohe Lage wird härter klingen und die sehr hohe sogar scharf und spitz.

Die Saiten der Harfe werden mit den Fingern beider Hände angerissen, doch kommen die beiden kleinen Finger dabei nicht in Anwendung. Die Notation für das Instrument geschieht auf zwei Systeme, wie für Klavier, im Violin- und Bass-Schlüssel.

Wie schon bemerkt, werden die sieben, respective acht Pedale mit beiden Füßen des Spielers behandelt. Der linke Fuss übernimmt drei und der rechte Fuss vier Pedale. Das achte Pedal, welches als Fortezug dient und sich in der Mitte der Pedale befindet, wird nur mit dem linken Fusse niedergedrückt und zu besondern Effecten bei Solostücken für Harfe verwendet.

Nachstehende Aufzeichnung veranschaulicht die Pedale und deren Wirkung auf die Saiten durch Niederdruck in die beiden Einschnitte. Gleichzeitig mag diese Tabelle dazu dienen, um sich orientiren zu können, ob die Notirung für Harfe leicht oder schwer auszuführen ist.



*) Die tiefsten Töne des Pedals *Des*, contra *D* und *Dis* sowie auf Pedal *Ces*, contra *C* und *Des* sind nicht spielbar.

Durch den ersten Niederdruck eines Pedals erstreckt sich die Erhöhung auf sämtliche Octaven, in welchen dieser Ton vorhanden ist. Wird z. B. das Pedal *Fes* in den 1. Einschnitt gedrückt, so sind alle auf der Harfe vorhandenen *Fes* nach *F* gestimmt, wodurch nun der ganze Saitenbezug des Instruments nach Ges-dur umgestimmt ist. Würde man noch das Pedal *Ces* in den 1. Einschnitt *C* drücken, so wäre der Saitenbezug nach Des-dur umgestimmt. Werden auf diese Art nach und nach alle 7 Pedale in den 1. Einschnitt gebracht, so wird das Instrument nicht in Ces-, sondern in C-dur gestimmt sein.

Folgende Aufzeichnung giebt noch näheren Aufschluss.

Original-Stimmung der Pedale <i>Des. Ces. B. Es. Fes. Ges. As.</i>													
Durch Niederdruck des Pedal <i>Fes</i> im 1. Einschnitt	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	steht die Harfe in Ges-dur
" " " " <i>Ces</i> " 1.	"	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	Des-dur
" " " " <i>Ges</i> " 1.	"	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	As-dur
" " " " <i>Des</i> " 1.	"	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	Es-dur
" " " " <i>As</i> " 1.	"	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	B-dur
" " " " <i>Es</i> " 1.	"	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	F-dur
" " " " <i>B</i> " 1.	"	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	C-dur.

Nachdem sämtliche Pedale im 1. Einschnitt ruhen und gezeigt worden, wie man durch die Pedale leicht in allen B-Tonarten spielen kann, so möge eine weitere Anordnung folgen, welche die Ausführung der Kreuz-Tonarten durch Anwendung der Pedale zeigt.

Wird das Pedal *F* (1. Einschnitt) in den 2. Einschnitt gedrückt oder eingehangen, so bekommen wir den Ton *Fis*, somit wären die Saiten (früher in C-dur, alle Pedale 1. Einschnitt) jetzt nach G-dur umgestimmt. Wenn das Pedal *C* nun in den 2. Einschnitt eingehangen wird, so erklingt der Saitenbezug der Harfe in D-dur.

Folgende Anführung verdeutlicht die Anwendung der Pedale, wenn dieselben in den 2. Einschnitt gebracht werden.

Original Stimmung der Pedale <i>Des. Ces. B. Es. Fes. Ges. As.</i>													
Erster Einschnitt der Pedale <i>D. C. H. E. F. G. A.</i>													
Durch Niederdruck des Pedals <i>F</i> (1. Einschnitt) im 2. Einschnitt	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	steht die Harfe in G-dur
" " " " <i>C</i> (1. ") " 2.	"	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	D-dur
" " " " <i>G</i> (1. ") " 2.	"	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	A-dur
" " " " <i>D</i> (1. ") " 2.	"	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	E-dur
" " " " <i>A</i> (1. ") " 2.	"	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	H-dur
" " " " <i>E</i> (1. ") " 2.	"	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	Fis-dur
" " " " <i>H</i> (1. ") " 2.	"	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	Cis-dur.

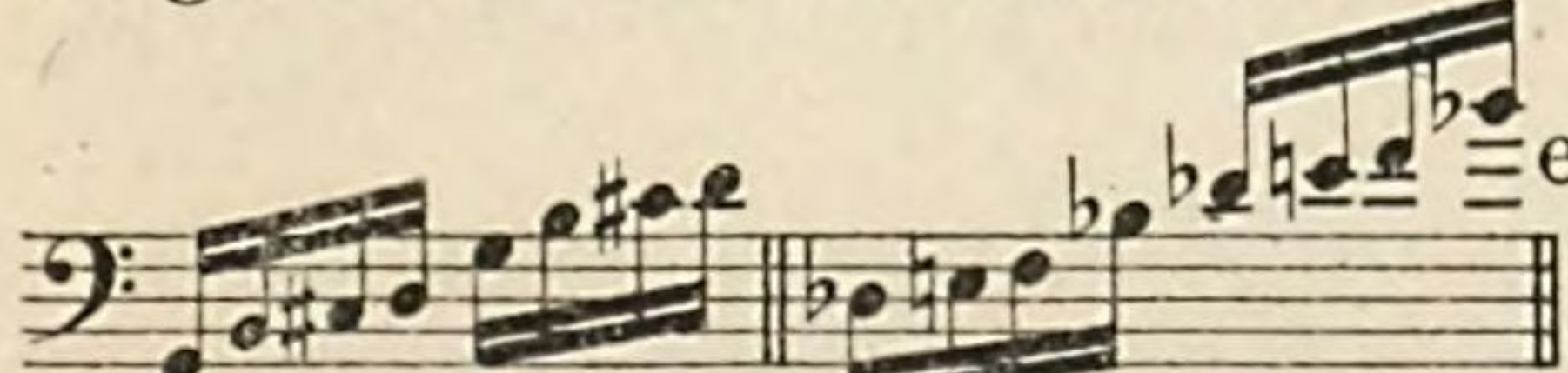
Da sich diese Harfe leicht in alle gebräuchlichen Tonarten fügt, so sind diatonische Folgen auf der Harfe mit einer und beiden Händen im langsamen und schnellen Tempo ausführbar; doch ist es für den Harfenisten leichter in Be-als in Kreuztonarten zu spielen. Erstere haben eine schönere Klangwirkung und sind auch in der Stimmung reiner. Dur-Scalen lassen sich in schnellster Folge (*glissando*) durch 1, 2, 3, 4, 5 und 6 Octaven ausführen und geben an passender Stelle einen besonderen Klangreiz.

Die melodische Molltonart mit Erhöhung ihrer 6. und 7. Stufe, aufwärtsschreitend, ist fast stets nur durch Anwendung oder Verschiebung vieler Pedale auszuführen, wesshalb die Moll-Scalen immer schwer zu spielen sind.

Chromatische Tonfolgen sind nur im langsamen Tempo spielbar und daselbst auch nicht von besonders guter Klangwirkung. Ein eingeschobener chromatischer Ton bei diatonischen Folgen macht oft

Schwierigkeiten, z. B.  noch schwerer würden sich Läufe mit

größerer Anzahl chromatischer Tonfolgen gestalten. In gebrochenen accordischen Folgen kann ein eingeschobener chromatischer Ton oder eine Wechselnote ohne Schwierigkeit ausgeführt werden, z. B.

 etc.

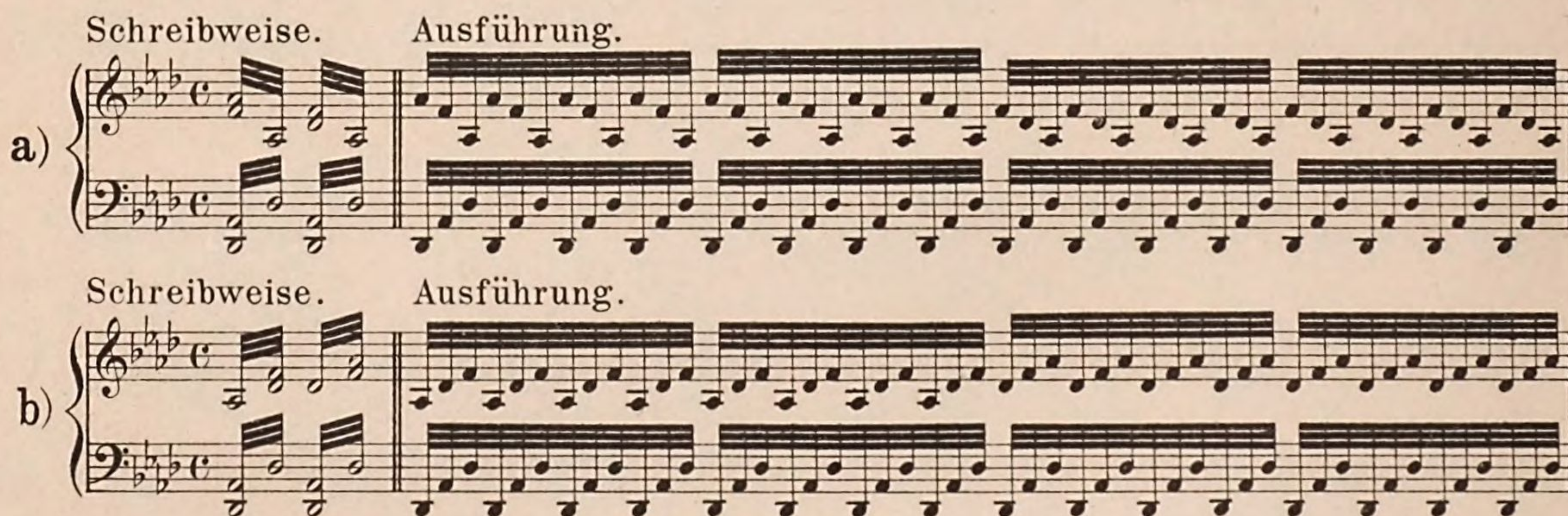
Accorde, welche den Tonumfang einer Octave nicht überschreiten, sind mit einer Hand leicht zusammenerklingend und gebrochen anzuschlagen. Dagegen Accorde, welche mehr als eine Octave zur Ausführung beanspruchen, sind zusammenklingend nicht so leicht, aber gebrochen leichter zu intoniren. Sollen auf der Harfe Accorde gebrochen angeschlagen werden, so setzt man, wie es für Klavier notirt wird, das Zeichen $\{$ vor; sollen dieselben aber zusammenklingend zum Vortrag kommen, setzt man Pünktchen über die Noten.

Folgende Notationen von Terzen-,Sexten-und Sextaccordfolgen (auch in anderen Gestaltungen)sind auf der Harfe von den Fingern der rechten oder linken Hand, auch mit beiden Händen, wie Notation zeigt, im langsamen und schnellern Zeitmasse in allen Tonarten ausführbar. Chromatische Folgen solcher Art sind nicht spielbar.



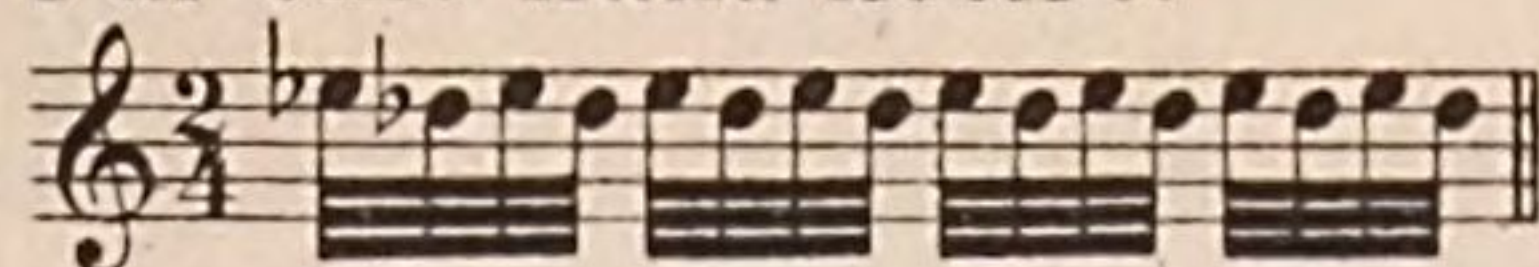
Schnell auftretende Modulationen in entfernteren Tonarten sind meist schwierig auszuführen, weil bei dem sofortigen Niederdrücken und Einhängen zweier oder mehrerer Pedale der Spieler diese Manipulation nicht schnell genug ausführen kann; denn er kann mit jedem Fusse immer nur ein Pedal, aber nicht mehrere zugleich behandeln. Vorübergehende Modulationen d. h. solche, die wenig Gebrauch der Pedale verursachen, haben keine Schwierigkeiten.

Das Tremolo ist auf der Harfe in der nachfolgend angegebenen Weise ausführbar und wird notirt wie hier zu ersehen.

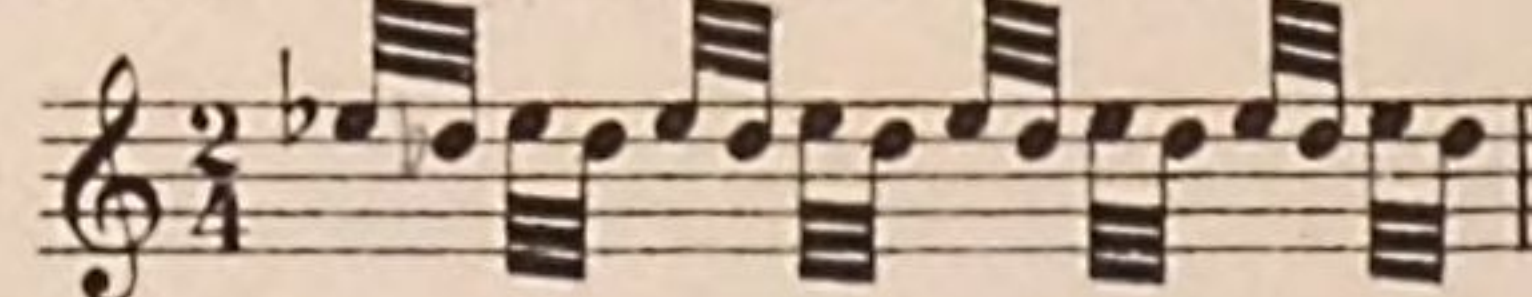


Triller sind ausführbar auf Tönen, welche auf zwei nebeneinanderliegenden Saiten zu erzeugen sind. Dieselben können vermittelt einer Hand oder mit beiden Händen abwechselnd gespielt werden, z. B:

Für eine Hand notirt.



Für zwei Hände notirt.



Andere Verzierungen (Vorschlag, Doppelschlag etc.) sind ebenfalls ausführbar.

Wiederholtes Anreissen ein und desselben Tones in schnellster Folge (eine Art Tremolo,) ist nur dann möglich, wenn die zwei nebeneinanderliegenden Saiten durch das Pedal in gleicher Tonhöhe gestimmt sind.

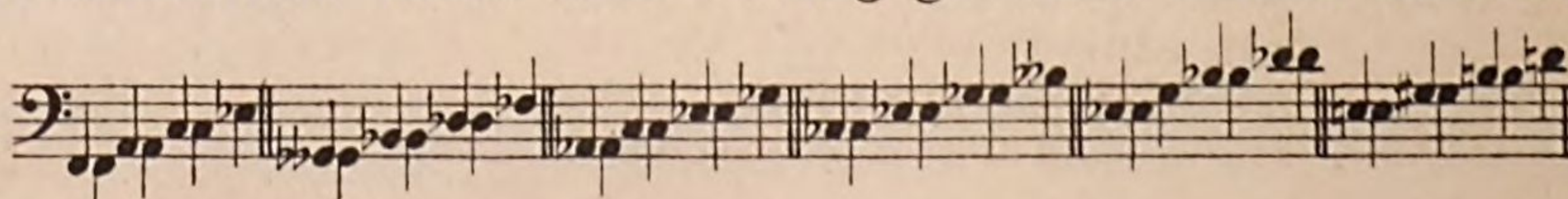
Auf der Doppel-Pedalharfe können alle Töne mit Ausnahme folgender *D*, *G* und *A*, durch Vermittlung der Pedale auf zwei nebeneinanderliegenden Saiten doppelgleichklingend erzeugt werden. Dieses sind folgende Töne:



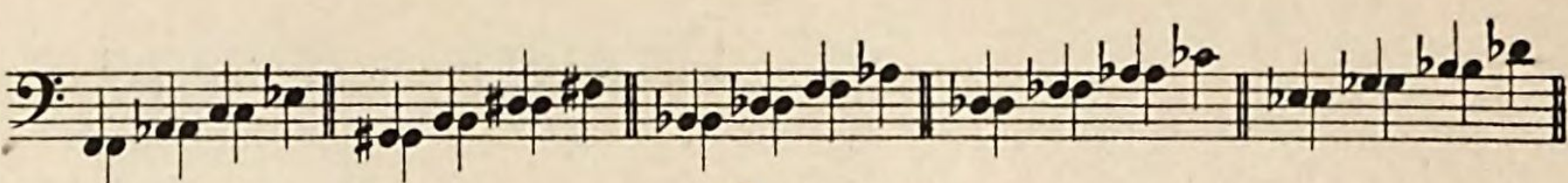
Aus dieser Angabe ist zu ersehen, dass sich die Änderung oder Umstimmung des betreffenden Tones auf den ganzen tonischen Umfang des Instruments bezieht.

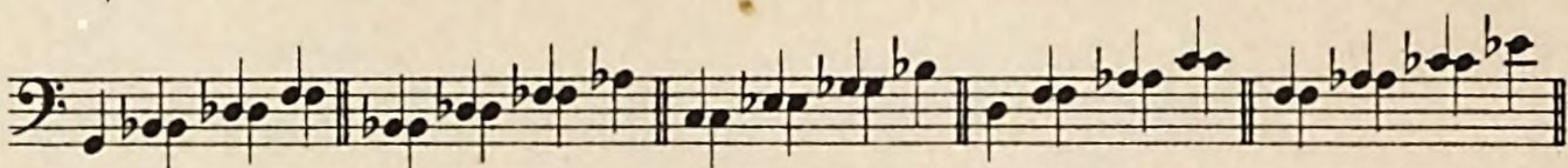
Durch solche Manipulation kann das Instrument, respective der ganze Saitenbezug, in verschiedene Accorde gestimmt werden, welche auf höchst effectvolle Weise zum Vortrag gebracht werden können,

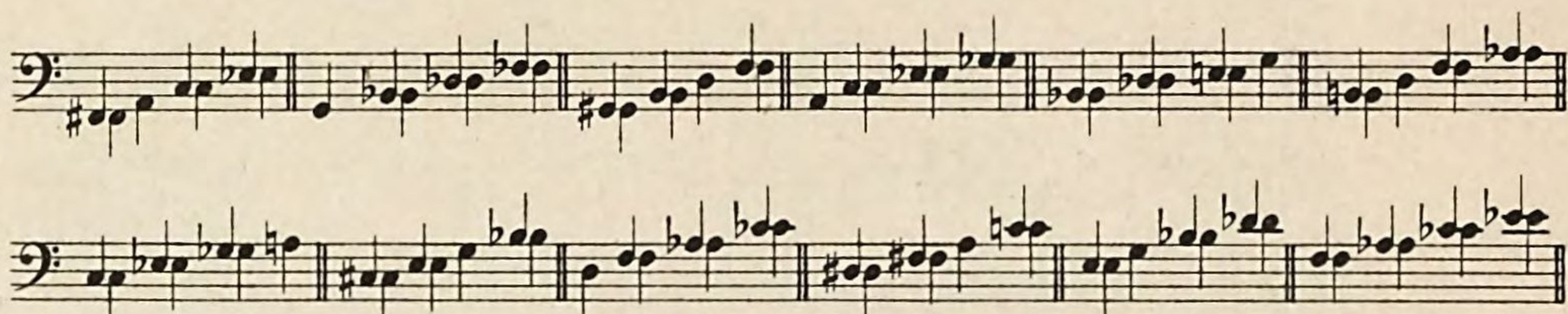
so z. B. nachstehende Dominantseptaccorde:



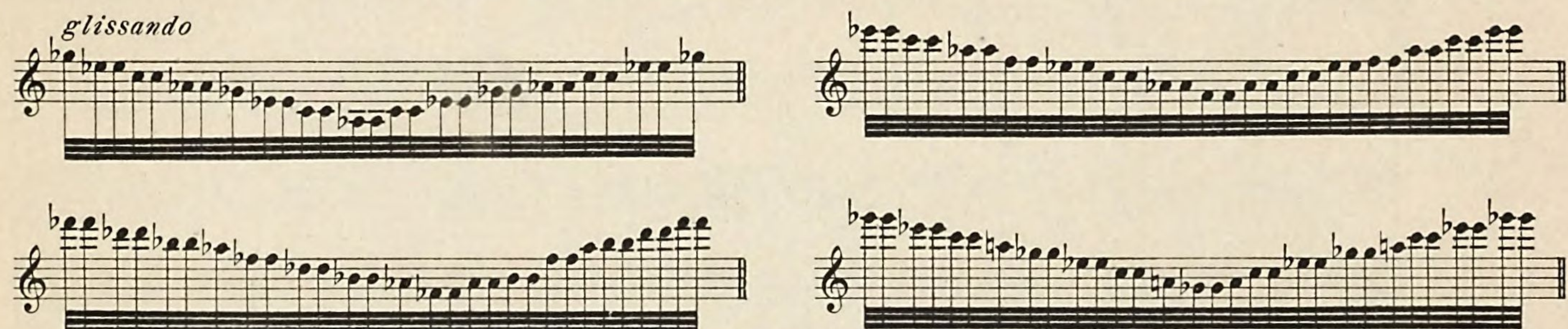
*) Die Namen *Des* und *Ces*, oder *Es* und *Des* etc. deuten die Original Stimmung der Saiten ohne Anwendung der Pedale an, die 0 bedeutet die leere Saite ohne Gebrauch des Pedals und die Zahlen geben die Einschnitte, inwelche das betreffende Pedal eingegangen wird.

Septimenaccorde auf der 2. Stufe in Dur: 

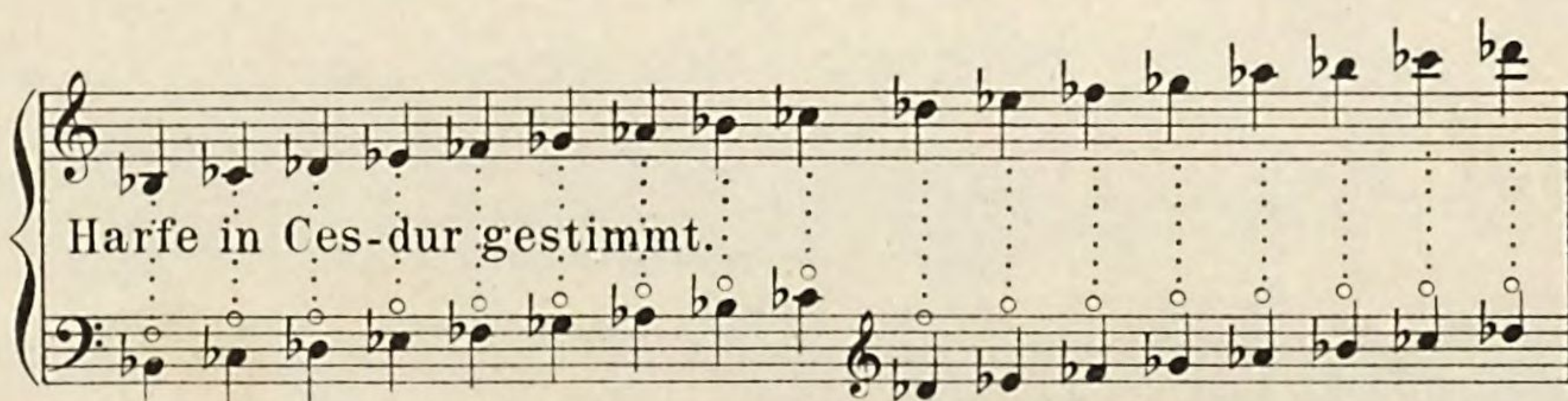
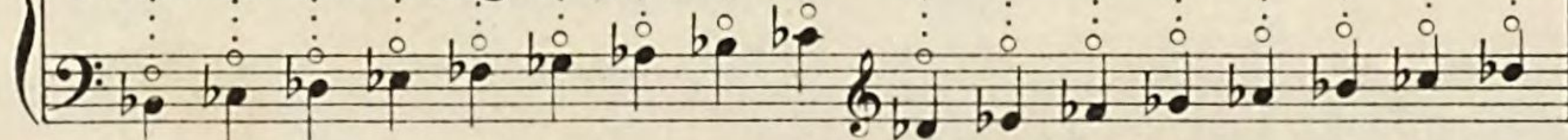
Septimenaccorde auf der 7. Stufe in Dur: 

Verminderte Septimenaccorde: 

Vorherstehende Accorde können auf folgende Art zum Erklingen gebracht werden:

glissando 

Flageolettöne sind in der oberen und mittleren Tonlage von bestem Klange. Solche Töne werden durch folgendes Zeichen $\circ$ über der Note angegeben. Da, wie bemerkt, nicht auf allen Saiten der Harfe die Flageolettöne leicht ansprechen, so sei darauf hingewiesen, dass man alle Töne vom grossen *B* bis zum zweigestrichenen *d* in jeder Tonleiter auch Flageolet ausführen kann. Folgende Aufzeichnung zeigt Notirung und wirklichen Klang.

Wirklicher Klang 
 Harfe in Ces-dur gestimmt.
 Notirung 

Schnelle Folgen von Flageolettönen sind sehr schwer ausführbar. Doppelflageolettöne sind in nicht zu lebhaftem Tempo mit beiden Händen zu spielen. Gedämpfte Töne (*sons étouffés*) werden selten angewendet, sie sind durch das Zeichen Φ oder $\star$ gekennzeichnet.

Guitarre-Töne (*sons d'ouglas* über den Noten vermerkt) erzeugt der Spieler, wenn er die Saite mit den Fingernägeln in der Nähe des Köpfchens (dicht am Resonanzboden) anreisst.

Im Orchester wird die Harfe, trotz ihrer vielseitigen Wirkungsfähigkeit fast nur als begleitendes und ausschmückendes Instrument verwendet, dagegen ist sie in Solostücken zu gleicher Zeit Melodieführendes und begleitendes Instrument.

Siehe Solostücke für Harfe. Parish Alvars. Op. 58.

Parish Alvars. Op. 81. Concert für Harfe und Orchester.

Reinecke. Concert für Harfe mit Orchester. Op. 182.

Schüecker. Op. 11 und Op. 12.

Der Klang der Harfe verbindet sich vorthellhaft mit Singstimmen, Klavier, Orgel, Harmonium, Streich-, Holzblas- und Messingblas-Instrumenten, auch mit angeführten vermisch auf tretend. Die nachstehenden Partitur-Beispiele, in welchen die Harfe einfach und mehrfach besetzt und wirkungsvoll angewandt ist, sowie die Hinweisungen mögen genügen, um die wirkungsvolle Anwendung des Instruments an geeigneten Stellen klar zu stellen.

Partitur-Beispiele. a)

1. Méhul, a. d. Op. „Joseph.“ No 11. Gesang junger Mädchen von Memphis.

Allegro moderato.

Allegro moderato.

Clarinetto
in C.

Arpa.
*

Violino I.

Violino II.

Viola.

Chor der
jungen Mädchen.

Violoncello
&
Contrabasso.

f

pizz.

a 2.

arco

Lobt den Herrn mit Saitenspiel und Har - fen! Gross ist der

dolce

Herr, Is - ra - els Gott, e-wigwäh-rend ist sei - ne Gna - - - de und stark sei-ne

e - - - wig - wäh-rend ist sei - ne Gna - de

* Die Harfenpartie setzt man in der Partitur fast stets über die Streichinstrumente, (siehe Partitur-Ordnung Seite 33) doch kommen in nachstehenden Beispielen verschiedene Abweichungen von dieser Angabe vor.

2. Mendelssohn. „Antigone des Sophokles.“ Chor I.

Maestoso.

Maestoso.

Flauti. *ob. p*

Violino I. *Clar. p*

Violino II. *Trombl. p*

Viola. *3 Cor. mf p*

Männerchor. *Ten. I. II. Ü - ber un - se - rem Dach um - gähnt er den sie - ben - tho - ri - gen*
Bass I. II.

Arpa. *mf*

Violoncello & Contrabasso. *Tromb. a 2.*

Fag.

[illegible]

Blut er voll Gier - de den Schlund fül - - len mocht' und e - he der Thürr Um - - krän - zung tilgt

Moderato.

4. Mendelssohn. Ouverture zu „Athalia“

Moderato.

5. Mendelssohn. „Athalia.“ № 2.

Allegro non troppo.

Du schweigst, Zi - on, du schweigst, wenn diese Fremde schon dir gott - los entwen - det der Vä - ter heil' - gen Königs - thron?

D. & F. 7

6. Mendelssohn. „Athalia.“ № 3.

Andante.

Flauti.

Clarinetti
in B.

Fagotti.

Tromba I
in Es.

Arpa.

Violino I.

Violino II.

Solo.

div. con sord.
pp

Joad „Welch neu Jerusalem erhebe sich aus der Wüste Schoos?“
(wird fortgesprochen)

Hoch, hoch Jerusalem, dein stolzes Haupt!

a 2.

pp

D. E. 7

Oboi.

Geuss, Himmel, deinen Thau hernieder, dass ihren Heiland sich die Erde zeugt!

7. Gounod. „Faust“ Akt II. (Gartenscene.)

Andante.

Corno in F.

Arpa.

Violino I.

Violino II.

Mephistopheles.

Viola.

Viclonecello.

O Nacht, breit ü - ber sie den

8. Rossini. „Othello.“ Akt III. Ritornell.

Arpa.

Streichinstr.

9. Meyerbeer. „Der Prophet.“ Akt V. Bachanal.

Flauto picc.

Flauti.

Oboe I.

Clarinetto I in B.

Corni in Es.

Trombi in Es.

Triangolo.

Arpa.

Violino I & II.

1.

2.

Cor III & IV. in B basso

pizz.

Viol. II & Viola

10. Ambroise Thomas. Ouverture z. Op. „Mignon“

Moderato sostenuto.

Clarinetto I in B.

Arpa.

Violino I & II.

Viola & Violoncello.

f

cresc.

dim.

p

cresc.

dim.

pp

pp

pp

D. & F. 7

11. Georges Bizet. „Carmen“ Vorspiel zu Akt III.
Andantino quasi Allegretto.

Flauto. *pp*

Arpa. *pp*

12. Ambroise Thomas. Ouverture z. Op. „Mignon.“
Andante.

Corno I in Es. *p*

Arpa. *pp*

Viola. *p* div.

Violoncello. *p* div.

Contrabasso. *p* pizz.

13. Meyerbeer. „Die Hugenotten“ Akt II. (Mit Bewilligung der Originalverleger Breitkopf & Härtel, Leipzig.)
Andante cantabile.

Arpa. *marc.*

Violino I. *pizz.* *arco* *pp*

Violino II. *pizz.* *arco*

Viola. *pizz.* *arco*

Margarethe. *arco*

Violoncello & Contrabasso. *pizz.* *arco*

O schönes Land, — Land der Tou-ral — ne, ihr lachenden Au'n, du frischer Quell — sanfter Bach — — — — — leis hin-

14. Meyerbeer. „Robert der Teufel“ Akt IV. (Mit Bewilligung des Originalverlegers Schlesinger, Berlin.)
Poco Andantino.

Corno inglese. *marc.*

Arpa. *f* *pp*

Isabella. *arco*

Ro-bert, Ro-bert, mein Ge - lieb - ter, mein

15. Wagner. „Lohengrin“ (Scene II.)

Ein wenig belebt.

Flauto I.

Flauto II & III.

Oboi.

Corno inglese.

Violino I.

Violino II.

Elsa.

Arpa.

nahte da, so tu - - gend-li - cher Rei - ne ich kei - - nen noch er-

Tromb.

*) Tromb I. und Clar. sind auf den letzten Takten eingezogen.

Flauto I.

Flauto II & III.

Oboi.

Corno inglese.

Violino I.

Violino II.

Elsa.

Arpa.

sah ein gol - den Horn zur Hüf - ten Ge -

CL. I.

Tromb.

16. Liszt. Ungarische Rhapsodie N°2.

Andante.

Flauti.

Clarineti in B.

Fagotti.

Corni in F.

Arpa.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello.

Contrabasso.

p dolce con grazia

pizz.

pizz.

p div.

p

Anwendung von Flageolettönen (Harmoniques).

17. Boieldieu. „Die weisse Dame.“
Moderato.

Flauto & Clarinetto. *pp*

Arpa.

Violino I. *pp*

Violino II. *pp*

Viola. *pp*

Jenny (Sopr.)
Dickson. (Ten.)

Die weisse Da - me kann euch hö - ren, die weisse Da - me sieht mich an.
Dickson. (Ten.) Die weisse Da - me kann uns hö - ren, die weisse Dame sieht

Violoncello & Contrabasso. *pp*

Flageolet

Cor.

Fag.

Auch am Schlusse dieser Nummer kommen nochmals Flageolettöne in Anwendung.

18. Fr. Liszt. „Faust Symphonie“ (Satz II. Gretchen, Schluss.)

Flauti. *pp*

Oboi. *pp*

Clarinetten in C. *pp*

Arpa. (Harmoniques)

Violino I. *ppp* dreifach

Violino II. *ppp*

Viola. *pp* Solo

Violoncello. *ppp*

Siehe auch Berlioz „Damnation de Faust“ Walzer des Sylphenballet's.

Die Mandoline.

Dieses Instrument ist in den südlichen Ländern Europa's heimisch und dient daselbst zur Begleitung der Gesänge. Da die Saiten des Instruments in gleicher Tonlage wie die auf der Violine gestimmt sind, so bewegt sich die Begleitung meist über oder zwischen der Singstimme. Obwohl die Mandoline nur sehr selten in Orchesterwerken in Anwendung gekommen, so ist sie doch in einzelnen Fällen mit grossem Effekt verwendet worden. Die Noten für das Instrument werden im Violinschlüssel auf ein Notensystem gesetzt. Man findet die Mandoline mit verschiedener Stimmung und Anzahl der Saiten vor. Die viersaitige (deutsches System) findet man in folgender Stimmung:

saitig: die Mailänder sechs-saitig: die Neapolitaner achtsaitig (doppelchörig): die spanische zwölfsaitig (doppelchörig): und die türkische vierzehnsaitig:

Das in den später angeführten Beispielen gemeinte Instrument ist die 4 oder 8 saitige Mandoline.

Der Tonumfang erstreckt sich auf dieser über zwei Octaven Die Haltung des Instruments

ist ähnlich wie bei der Guitarre, mit den vier Fingern der linken Hand werden die Töne gegriffen und mit der rechten Hand wird sie, vermittelt eines länglichen Stückchens Schildpatt, intonirt. Getragene Melodien, diatonische- und chromatische Gänge, Accorde zusammen und gebrochen erklingend, wie auch Verzierungen (ausser Triller) sind ausführbar. Ein Ton, welcher länger gehalten werden soll, wird durch schnelles Wiederholen ein und desselben Tones hervor gebracht.

Anwendung von Flageolettönen (Harmoniques).

17. Boieldieu. „Die weisse Dame“
Moderato.

Flauto & Clarinetto. *pp*

Arpa.

Violino I. *pp*

Violino II. *pp*

Viola. *pp*

Jenny (Sopr.)
Dickson. (Ten.)

Die weisse Da - me kann euch hö - ren, die weisse Da - me sieht mich an.
Dickson. (Ten.) Die weisse Da - me kann uns hö - ren, die weisse Dame sieht

Violoncello & Contrabasso. *pp*

Flageolet

Cor.

Fag.

Auch am Schlusse dieser Nummer kommen nochmals Flageolettöne in Anwendung.

18. Fr. Liszt. „Faust Symphonie“ (Satz II. Gretchen, Schluss.)

Flauti. *pp*

Oboi. *pp*

Clarinetten in C. *pp* (Harmoniques)

Arpa. *pp*

Violino I. *ppp*

Violino II. *ppp*

Viola. *pp* Solo

Violoncello. *ppp*

Siehe auch Berlioz „Damnation de Faust“ Walzer des Sylphenballet's.

Die Mandoline.

Dieses Instrument ist in den südlichen Ländern Europa's heimisch und dient daselbst zur Begleitung der Gesänge. Da die Saiten des Instruments in gleicher Tonlage wie die auf der Violine gestimmt sind, so bewegt sich die Begleitung meist über oder zwischen der Singstimme. Obwohl die Mandoline nur sehr selten in Orchesterwerken in Anwendung gekommen, so ist sie doch in einzelnen Fällen mit grossem Effekt verwendet worden. Die Noten für das Instrument werden im Violinschlüssel auf ein Notensystem gesetzt. Man findet die Mandoline mit verschiedener Stimmung und Anzahl der Saiten vor. Die viersaitige (deutsches System) findet man in folgender Stimmung:



saitig: die Neapolitaner achtsaitig (doppelchörig):

zwölfsaitig (doppelchörig): und die türkische vierzehnsaitig:

Das in den später angeführten Beispielen gemeinte Instrument ist die 4 oder 8saitige Mandoline.

Der Tonumfang erstreckt sich auf dieser über zwei Octaven Die Haltung des Instruments

ist ähnlich wie bei der Guitarre, mit den vier Fingern der linken Hand werden die Töne gegriffen und mit der rechten Hand wird sie, vermittelt eines länglichen Stückchens Schildpatt, intonirt. Getragene Melodien, diatonische- und chromatische Gänge, Accorde zusammen und gebrochen erklingend, wie auch Verzierungen (ausser Triller) sind ausführbar. Ein Ton, welcher länger gehalten werden soll, wird durch schnelles Wiederholen ein und desselben Tones hervor gebracht.

Nachstehendes Beispiel zeigt die Anwendung der Mandoline.

19. Mozart. „Don Juan.“ N^o 17 Canzonetta.

Allegretto.

Violino I & II. *pizz.*

Viola. *pizz.*

Mandoline. *pizz.*

Don Juan.

Violoncello & Contrabasso. *pizz.*

Horch auf den Klang der

Zi - ther! und öff - ne mir das Git - ter, o lind' - re mei - ne Pein und lass mich glücklich sein!

Auch in den folgenden angeführten Werken ist das Instrument wirkungsvoll verwendet worden.

Grètry in „L'amant jaloux.“ Akt III (Ständchen.)

Händel im „Alexanderfest.“

Paisiello in der Oper „Der Barbier von Sevilla.“ (Ständchen.)

Die Zither.

Von diesem Instrument giebt es verschiedene Arten, welche in Form und Klang von einander abweichen; so hat man Prim- oder Discant, Concert- Elegie- oder Bass- Zithern. Hier kommt nur die Discant-Zither in Betracht, ein Instrument mit 38 bis 42 Saiten bezogen, welche einen Tonumfang von contra *g*, *a* bis zum dreigestrichenen *d* hat. Die Saiten sind, mit Ausnahme der drei auf dem Griffbrett liegenden, chromatisch gestimmt, diatonische und chromatische Tonfolgen werden auf den erwähnten drei Saiten mit den Fingern der linken Hand gegriffen und die Saiten werden durch Anreissen eines an einem Ringe sitzenden Metallstiftchens zum Erklängen gebracht. Die Musik für die Zither wird im Violin- und Bassschlüssel auf zwei Systeme notirt. Über die Klangwirkung dürfte jeder dafür sich Interessirende unterrichtet sein. Die Zither, meist nur von Dilettanten gespielt, ist, so viel ich weiss, nur ganz selten im Orchester verwendet worden.

Nachstehendes Beispiel zeigt eine der besten Verwendungen des Instrumentes.

20. Lumbye. „Traumbilder Phantasie.“

Moderato.

Zither. *p*

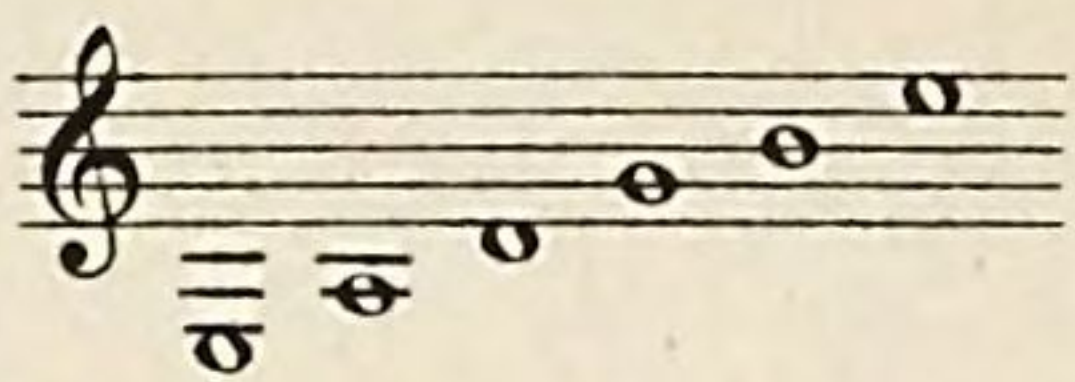
Violino I & II. *p*

Viola. *p*

Die Guitarre.

(span. Chitarra, ital. Guittarra, franz. Guitare.)

Das National-Instrument Spaniens, welches sich auch in anderen Ländern fest eingebürgert hat, ist in Deutschland durch andere Instrumente verdrängt worden. Das Instrument ist mit sechs Saiten bezogen,

welche wie folgt gestimmt sind:  und hat folgenden Tonumfang . Die Notation geschieht für die Guitarre im Violinschlüssel auf ein Noten-System. Die Behandlung gleicht der einer Mandoline und dient besonders zur Begleitung, von Gesängen, seltener wird sie als Soloinstrument verwendet. Um sich näher mit dem Instrument vertraut zu machen, verweisen wir auf eine der verschiedenen Guitarr-Schulen. Sie hat auch in einigen Opern Verwendung gefunden, so z. B. benutzte Rossini das Instrument in seiner Oper „Der Barbier von Sevilla“ (Akt I), auch C. M. v. Weber im 1. Akt seines „Oberon“.

Das Klavier.

(ital. Pianoforte, franz. Piano.)

Eine längere Abhandlung über dieses Instrument halte ich desshalb nicht für nöthig, da selbiges von jedem Musiker mehr oder weniger behandelt wird und derselbe somit aus eigener Erfahrung weiss, was auf dem Klavier resp. Flügel auszuführen, und wie es als concertirendes und begleitendes Instrument zu verwenden ist.

Es ist vielleicht hier nothwendiger, den Vorgänger des Klaviers, das Cembalo (oder Kielflügel) anzuführen, welches in früherer Zeit im Hause und in Concerten, so wie in den Werken der alten Meister (Händel und Bach etc.) eine nicht unbedeutende Verwendung im Orchester fand. Das Instrument hatte eine ähnliche Form wie unser jetziger Flügel, jedoch in weit bescheidenerer Gestalt, war mit Stahl- und Messingsaiten bezogen, welche durch Niederdrücken der Tasten, vermittelst Rabenkielen angerissen und so in Schwingung gesetzt wurden. Der Tonumfang betrug meist fünf Octaven vom grossen *F* bis zum dreigestrichenen *f*. Das Instrument fand man mit zwei, auch sogar drei Klaviaturen übereinander (wie an den Orgeln) vor. Die Saiten waren auf dasselbe 2, 3 und 4 chörig gezogen. Das Cembal mit zwei Saitenchören war dem Tone nach achtfüssig, das dreichörige war gewöhnlich zweimal im Achtfusston und einmal im Vierfusston gestimmt und das vierchörige Cembal war zweimal im Achtfusston, einmal im Vierfusston und einmal im Sechszehnfusston gestimmt. Die 3 und 4 Chöre konnten vermittelst verschiedener Züge einzeln und auch gekoppelt (zusammenwirkend) gebraucht werden. Das Instrument diente im Orchester und in Chorwerken zur Füllung der Harmonie und Begleitung der Recitative. Die Notation zu diesen Zwecken für das Instrument, war ein bezifferter Bass, wonach der Cembalist die Begleitung improvisiren musste. Das Cembalo hat sich bis Ende des vorigen Jahrhundert behauptet, ja auch noch im 19. Jahrhundert Verwendung gefunden; musste aber dem immer mehr vervollkommenen Hammerklavier sowie der an Bedeutung gewinnenden Instrumentalmusik weichen. In der Gegenwart werden noch öfters die Recitative in der Oper „Don Juan“ wohl auch in kirchlichen Werken mit dem modernen Klavier begleitet.

Über die Notirung des Cembalo siehe Haydn „Schöpfung“ Partitur. Edition Peters.

Das Cymbal (Hackebrett.).

Dieses in Ungarn heimische Instrument, bildet einen Hauptbestandtheil bei den Zigeunerkapellen. Es besteht aus flachem Resonanzkörper von $1\frac{1}{4}$ m. Länge und $1\frac{1}{2}$ m. Breite,^{*)} ähnlich der Zither. Die aus Metall gefertigten Saiten sind 2 und 3 chörig in chromatischen Tonfolgen gestimmt, welche den Tonumfang vom kleinen *e* bis zum dreigestrichenen *e* einnehmen. Die Noten für das Instrument werden im Violin- und Bass-Schlüssel, ähnlich wie für Klavier, geschrieben. Die Saiten werden durch zwei kleine hölzerne Hämmer, deren Köpfe mit Leder oder Filz überzogen sind, zum Erklängen gebracht. Tonfolgen sind diatonisch auch chromatisch in ziemlich lebhaftem Zeitmasse auszuführen. Accorde, 3 und 4 Klänge können nur *arpeggiert* zum Erklängen gebracht werden. Solche Töne, die länger fortklingen sollen, sind über der Note mit dem Zeichen $\sim$ zu versehen und es wird auf der betreffenden Note eine Art Pralltriller oder kurzes Tremolo ausgeführt. Der Klang des Instruments für sich ist im allgemeinen scharf und rauschend, in Verbindung mit anderen Instrumenten kann es energievoll und festlich stimmen. Bei den wandernden Zigeunermusikbanden trifft man meist noch das alte Cymbal an, wo der Saitenbezug diatonisch gestimmt ist. Über Notirung für das Instrument mögen nachstehende Aufzeichnungen dienen, welche in der Schule für Cymbal von „Schunde“ (Pest) enthalten sind.

21.

Adagio.

Allegretto.

^{*)} Die Instrumente werden in verschiedener Grösse gefertigt, in Folge dessen der Tonumfang nicht gleichmässig ist.

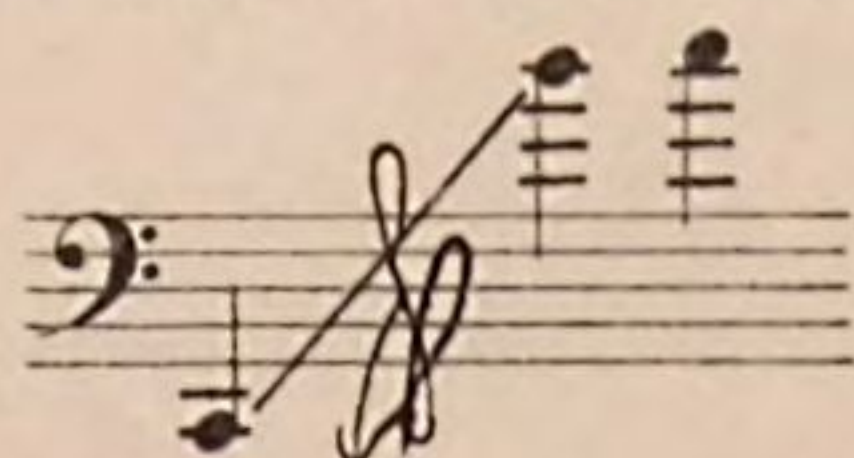
Die Orgel (ital. Organo, franz. Orgue.)

Die Orgel, welche bei der neuern Vocal- und Instrumentalmusik weniger in Anwendung kommt als in früherer Zeit, dient auch noch in der Gegenwart bei Aufführungen kleiner und grösserer kirchlicher und weltlicher Kompositionen als ein bedeutendes und wirkungsvolles Instrument.

Wie bekannt, gehören zu den Hauptbestandtheilen der Orgel Pfeifen, Register, Claviaturen und Windbehältnisse oder Bälge.

Die Stimmen oder Pfeifen sind 1.) Flötenstimmen, 2.) Zungenstimmen. Die Zahl der Stimmen, welche sich je nach der Grösse des Instrumentes mehren, kann über 100 betragen und der Klang derselben kann höchst verschiedenartig sein. Die Reihen der Tasten an der Orgel nennt man Manuale oder Klaviere, deren je nach der Grösse des Instruments 1, 2, 3 und 4 vorhanden sein können. Der Tonumfang des Manuals

erstreckt sich meist auf 4 und $4\frac{1}{2}$ Octaven



vom grossen *C* bis zum dreigestrichenen *g-a*.

Die verschiedenen Manuale unterscheiden sich voneinander 1.) durch die Zahl und Grösse der Stimmen, 2.) durch besondere Stimmgattung und 3.) durch die Verschiedenheit des Klangcharakters.

Die Stimmen auf dem ersten Manual geben einen runden, vollen Klang, dagegen hat das 2. eine etwas schärfere und schneidendere Klangwirkung, das 3. hat sanfte Stimmen und das 4. hat einen schwachen, zarten und lieblichen Klang. Dieses 4. Manual wird auch mit dem Namen Echowerk bezeichnet, da man auf letzterem die Töne wie aus der Ferne erklingen lassen kann. Bei einer Orgel mit 3 Manualen wird das 3. als Echowerk benutzt. Die zu den Füßen des Spielers liegende Tastenreihe nennt man Pedal, welches

den Tonumfang vom grossen *C* bis zum eingestrichenen *c* (auch *f*) hat .

Unter der Bezeichnung Register versteht man die Züge, (bei manchen Orgeln auch Druckknöpfe) welche sich zu beiden Seiten des Spielers an der Orgel befinden. Durch dieselben wird die Verbindung mit dem Inneren der Orgel hergestellt, namentlich den Pfeifen der Wind zugeführt oder entzogen. Aus den Registern, auf welchen der Name jeder Stimme verzeichnet ist, lässt sich die ganze Disposition einer Orgel ersehen. Die Zahl der Pfeifen oder Stimmen richtet sich nach der Grösse der Orgel, ebenso die Anzahl von Registern.

Am meisten vertreten sind in jeder Orgel die Flötenstimmen; sie theilen sich in offene und gedeckte Stimmen, von welchen die ersteren helleren Klang haben als die letzteren. An der Spitze der Flötenstimmen stehen die Principale mit ihrem hellen, kräftigen Tone. Die Zungenstimmen haben mehr Glanz und Stärke und geben in Verbindung mit den Flötenstimmen einen volleren Gesamtklang. Unter den Zungenstimmen treten besonders die Trompete und Posaune durch starken Klang hervor. Jede der angeführten Stimmarten verfügt über viele Register, welche durch Tonlage und Klangcharakter von einander abweichen.

Die vorbemernte Angabe der ausführbaren Töne auf dem Manual und Pedal stehen im 8 Fussston d. h. der Ton erklingt wie er geschrieben steht; aber der Umfang des Manuals und des Pedals giebt nur einen Theil des Tonumfanges der Orgel an. Da man durch bestimmte Stimmen eine auch mehrere Octaven höhere, durch andere dagegen eine oder zwei Octaven tiefere Töne erklingen lassen kann, so entsteht ein sehr bedeutender Tonumfang, dessen äusserste Grenzen kaum noch zu unterscheiden sind. Die Töne, welche eine Octave höher erklingen als sie notirt stehen, bezeichnet man mit 4 Fussston, diejenigen, welche zwei Octaven höher erklingen, mit 2 Fussston und die welche drei Octaven höher erklingen mit 1 Fussston. Dagegen werden die Töne, welche eine Octave tiefer klingen, als notirt, mit 16 Fussston, und solche, die zwei Octaven tiefer erklingen, mit 32 Fussston bezeichnet. Eine Orgel, wo alle diese angegebenen Töne in den verschiedenen Octaven vorhanden sind, hat einen tonischen Umfang von $9\frac{1}{2}$ Octaven, von *contra C* bis zum sechsgestrichenen *c*.

Die Anwendung der tiefsten und höchsten Töne geschieht selten allein, sondern stets mit Verdoppelung, d. h. bei den Tönen in der tiefsten Octave geht die höher klingende Octave mit, wodurch mehr Kraft und Fülle des Tones erzeugt wird und bei den höchsten Tönen geht die untere Octave mit; hierdurch giebt die obere der unteren Octave mehr Glanz.

Zu den Flötenstimmen gehören auch diejenigen Stimmen, welche nicht allein den Grundton, sondern auch die eine höhere Quinte, Terz oder auch Septime mit erklingen lassen. Solche Stimmen können nur bei gehöriger Deckung oder starker Registrirung gebraucht werden. Ebenso gehören hierher die gemischten Stimmen, welche mit dem Grundton zugleich Octave und Quinte, auch die Terz hören lassen. Derartige Stimmen sind: Mixtur, Cornett etc. Sie verleihen dem vollen Werke Schärfe und Glanz.

In den älteren Werken von Bach und Händel kommt die Orgel viel in Anwendung 1.) selbstständig auftretend, 2.) um die Recitative zu begleiten, 3.) um die z. Z. einfache Instrumentirung zu vervollständigen, 4.) um das Orchester oder den Chor zu verstärken. In neueren Werken wird die Orgel von den Componisten schon nicht mehr in so vielfacher Art verwendet. Man findet dieselbe darin auch allein auftretend vor; doch aber meist dazu verwendet, den Chor zu verstärken und besonders im *f* und *ff* dem Orchester und Chor mehr Kraft und Fülle zu geben. Für unsere Zwecke betrachten wir die Orgel hier nicht in ihrer Grösse und Bedeutung als concertirendes Instrument, sondern als theilnehmendes bei Chor und Instrumentalwerken. Eine feste Bestimmung von Seiten der Componisten für die Notirung betreffs der Registerirung in weltlichen oder kirchlichen Werken kann kaum gegeben werden, da man 1.) auf die akustischen Verhältnisse der Kirche oder des Concertsaales, 2.) die Disposition der betreffenden Orgel, 3.) die Grösse des mitwirkenden Chores, 4.) die Stärke des Orchesters und die Instrumentirung des aufzuführenden Werkes Rücksicht zu nehmen hat. Bei der Angabe des gewünschten Stärkegrades in der Partitur und Orgelstimme wird jeder erfahrene Orgelspieler, nachdem er sich mit dem Instrument bekanntgemacht, die zur Begleitung nöthigen Stimmen herauszufinden wissen.

Folgende Beispiele zeigen die wirkungsvolle Verwendung der Orgel allein und mit Verbindung anderer Instrumente auftretend. Noch verweisen wir auf Mendelssohn's „Paulus“, Gounod's „Margarthe“, Brahms „Ein deutsches Requiem“, Wagner's „Lohengrin und Meistersinger“, Beethoven's „Grosse Messe in D“ sowie auf Rheinberger's „Concert für Orgel, 3 Hörner und Streichinstrumente“.

Partitur-Beispiele. b)

22. S. Bach. „Matthäus-Passion“ No 29. Arie. (Gerne will ich mich bequemen.)

Alte Notirung.

Violino I & II.

Basso Solo.

Organo e Continuo.

Ger-ne

23. Mendelssohn. Oratorium „Elias“ No 16. Recitativ und Chor. (Schluss.)

Flauti.

Oboi.

Clarineti in C.

Fagotti.

Corno III & IV in E.

Trombi in E.

Trombone Alto & Trombone Tenore.

Trombone Basso.

Timpani in H & E.

Violino I & II.

Viola.

Soprano e Alto.

CORO.

Tenore e Basso.

Organo.

Violoncello & Contrabasso.

Der Herr ist Gott, der Herr ist Gott, der Herr

Die Hörner und Trompeten sind hier als Naturinstrumente d.h. als Instrumente ohne Ventile behandelt worden.

24. Mendelssohn. „Lobgesang.“

Allegro di molto.

Corni in B basso. *mf*

Violino I. *mf*

Violino II. *mf*

Viola. *mf*

Alto. (Coro) *mf* Und al - les Fleisch lo - be sei - nen hei - li - gen Na - - men

Organo. *mf*

Violoncello & Contrabasso. *mf*

25. Mendelssohn. „98^{ster} Psalm.“

Allegro.

Flauti. *f*

Oboi. *f*

Clarinetti in C. *f*

Fagotti. *f*

Corni in D. *f*

Trombi in D. *f*

Tromboni. *f*

Timpani.

Violino I & II. *f*

Viola. *f*

Soprano e Alto. *f*

CORO. *f* Und die Völ-ker mit Recht, und die Völ-ker mit Recht, und die Völ-ker, die Völ-ker mit Recht

Tenore e Basso. *f*

Organo. *f*

Violoncello & Contrabasso. *f*

Andante mistico.

Oboi.
Clarineti.

4 Corni
in F.

Fagotti.

Violino I & II.

Viola.

Tenore I & II.
CORO.

Basso I & II.

Organo
ossia
Harmonium.

Violoncello.

Contrabasso.

sotto voce

p

p

pp

Pedal

sotto voce

p

Al - les Ver - gäng - li - che ist mir ein Gleichniss, das Un - zu -

Clar.

Ob.

Clar.

a 2.

läng - li - che hier wird's Er - eig - niss, das Un - be - schreib - li - che, hier wird es ge - than

27. Meyerbeer. „Robert der Teufel.“ (Akt V.) (Mit Bewilligung des Originalverlegers Schlesinger, Berlin.)

Recitativ.

Organo. Flötenstimmen.

Ped. Bertram. Robert. Bertram. Robert.

Bertram & Robert. Was ist? bist wankend du schon worden? Hörst du nicht den Gesang? Was kümmert der uns wohl So auch hört' ich ihn

Viol. Cl. Cor. C.B.

ein-stens in mei-ner Kindheit Ta-gen, als

28. Fr. Liszt. „Faust-Symphonie.“ (Schluss.)

Organo

Pedal. Al-les Ver-gäng-liche

f

Holzbl. Tromp. Cor.

Violino I & II.

Viola.

Violoncello.

Contrabasso.

12 12

29. Ch. Gounod. „Faust.“ Kirchen-Szene.

Organo Solo.

p legato

30. Meyerbeer. „Der Prophet.“ (Akt IV.)

Recitativ. *a tempo moderato*

Fiedes. dass Gott schütze den Herrn den Propheten! flehen sie! Grosser Gott! er-höre mein Ge-bet,

Organo.

Pedal. senza Ped.

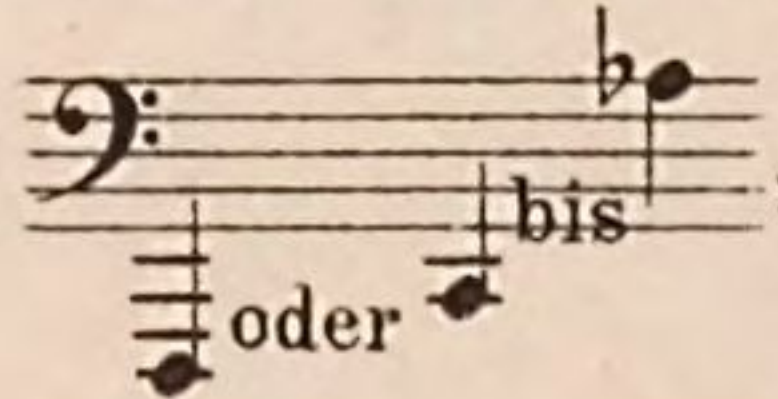
dass er irrend, e-lend und verbannt auf Er-den Stra-fe fin-de und dass im Himmel

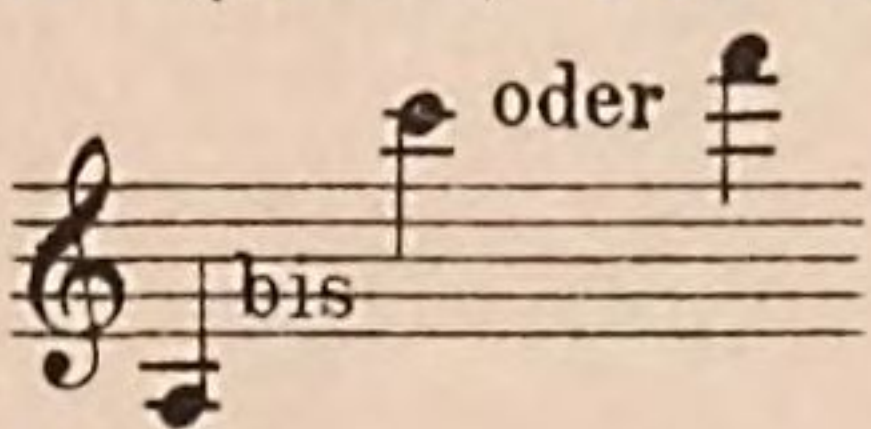
Pedal.

Das Harmonium.

Das Harmonium (Cottage Orgel), welches aus der früher existirenden Physharmonika entstanden ist und z. Z. unter den Instrumenten für Kirche, Schule und Haus einen nicht unbedeutenden Platz einnimmt, wird nicht selten im Concertsaal und Theater als Ersatz für die Orgel verwendet und kann als ein halb weltliches und halb kirchliches Instrument bezeichnet werden.

Man findet dasselbe hinsichtlich des äusseren Baues, der Construction, des Tonumfanges und Klanges sehr verschieden. Es giebt kleine Instrumente mit einer Claviatur (Manual) ohne Register (nur mit 2 Forte-Zügen), solche mit 4, 8 und mehr Registern und zur Ausführung von *cresc.* oder *decresc.* 1-2 Hebel, welche mit den Knien links und rechts gedrückt werden. An dem Harmonium grösserer Bauart findet man auch 2 Claviaturen, eine grössere Anzahl Register, ein Pedal (gleich der Orgel) und einen Hebel (für eine 2. Person) zur Erzeugung des Windes vor. Die Registerzüge befinden sich an allen Instrumenten stets oberhalb der Claviatur. Die Klangfarbe des Harmonium's kann man im Allgemeinen weich nennen. Obgleich durch die Register andere Klangfarben erzeugt werden können, so bleibt sich doch das gesammte Klangcolorit fast immer gleich. Doch weichen die verschiedenen Fabrikate dieser Instrumente im Klange mehr oder weniger von einander ab. Der Ton der amerikanischen Instrumente ist sanftmild, dagegen nähert sich der Klang der deutschen und französischen Harmoniums mehr dem Klange der Orgel. Die französischen Instrumente unterscheiden sich von den deutschen Fabrikaten durch schärfere Klangfarbe.

Der tonische Umfang der Claviatur umfasst je nach Grösse oder Anlage des Instruments 4, 4½ bis 5 Octaven, (grosse Instrumente vom contra *F* bis zum dreigestrichenen *f*); die normale Tonhöhe des Instruments ist der 8 Fusston, d. h. die Töne erklingen wie sie geschrieben stehen. Der auf der Claviatur natürliche Tonumfang kann durch die Register erweitert werden und zwar durch ein Register der linken Basshälfte 16 Fusston, (Octave tiefer klingend,) ein Register der rechten Sopranhälfte im 4 Fusston (eine Octave höher klingend) und ein Register im 2 Fusston (zwei Octaven höher erklingend. — Letzteres nur auf grossen Harmoniums.) Die Claviatur ist durch die Register in zwei Hälften eingetheilt, die linke Hälfte (Bass) hat den Tonumfang von , die rechte Hälfte (Sopran) hat den Tonumfang

von .

Man unterscheidet an dem Harmonium klingende und stumme Register oder Haupt- und Neben-Züge. Die klingenden geben einen selbstständigen Ton, die stummen dagegen verändern die Klangfarbe der klingenden Register, wenn sie gleichzeitig mit diesen zusammen gezogen werden.

Um sich die Register an den Instrumenten zu vergegenwärtigen folgen einige Dispositionen der Register an verschiedenen Harmoniums.

An den deutschen und französischen Harmoniums sind die klingenden Register auf den Registerknöpfen meistens durch Ziffern bezeichnet und zwar so, dass jede Ziffer, gemäss der Theilung der Claviatur, zweimal, einmal rechts und einmal links, vorkommt, z. B:

Tiefe Stimmen:	Hohe Stimmen:
① Cor anglais 8 Fusston	① Flûte..... 8 Fusston
② Bourdon... 16 "	② Clarinette 16 "
③ Clairon..... 4 "	③ Fifre..... 4 "
④ Basson..... 8 "	④ Hautbois... 8 "

Auch findet man die Disposition der Register wie nachstehend folgt:

Amerikanisches Harmonium.

Diapason. Viola. Dulcet. Sub-Bass. Flügel-Horn. Octava o Coupler. Vox humana. Forte. Piccolo. Cremona. Cello. Aeoline. Flute.
Vox celeste. Principal. Melodia. Gr. Organ. Gr. Swel.
Stumme Register.

Französisches Harmonium.

Violoncell. Sourdine. Basson. Clarion. Bourdon. Cor anglaise. Percussion. Forte. Expression. Forte. Percussion. Flute. Clarin.
Fire. Hautbois. Tremolo. Mussette. Vox celeste. Stumme Register.

Klang der verschiedenen Register.

Cor anglais ① und Flüte ① stehen im 8 Fussston und haben einen sanften Klang.

Bourdon ② und Clarinette ② sind im 16 Fussston und geben eine sonore Klangfarbe; in Verbindung mit dem 8 Fuss-Register geben sie mehr Kraft und Fülle.

Clairon ③ und Flageolet ou Fifre ③ erklingen im 4 Fussston und haben einen etwas scharfen Klang; in Verbindung mit dem 8 Fuss-Register geben sie mehr Glanz.

Basson ④ und Hautbois ④ im 8 Fussston haben einen etwas schärferen Klang als N^o ①. Beide Register verbunden geben einen volleren Ton.

Voix humaine (VH) gewöhnlich im 8 Fussston, Voix céleste (C) im 16 Fussston; beide Stimmen haben einen sehr zarten, weichen Klang.

Deuxième Bourdon ou Contrabasse (2B) und Musette ⑤ beide im 16 Fussston mit kräftigem Klange.

Prolongement (P), ein selbstständiges Register im 8 Fussston, durch welches man einen Ton oder Accord, nachdem die Finger bereits die Tasten verlassen haben, länger erklingen lassen kann.

Forte (F) oder (0) lässt den Ton stärker erklingen.

Sourdine (S); durch Anwendung dieses Registers erklingen Cor anglais und Basson schwächer.

Tremolo (T) oder Tremblant bewirkt ein Zittern der Töne.

Grand jeu (G) vereinigt alle klingenden Stimmen mit Ausnahme von (VH) und (C).

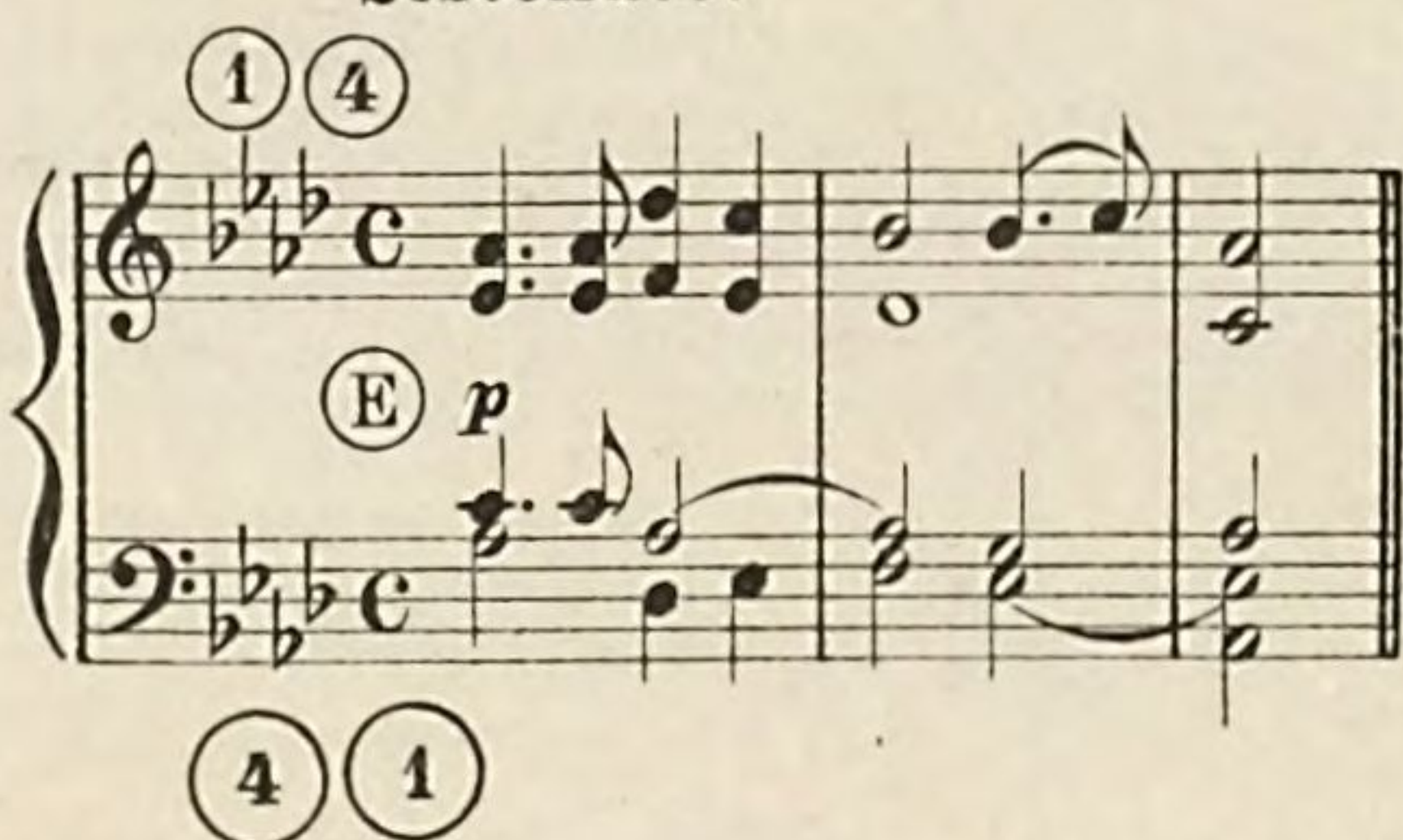
Expression (E) giebt einen sympathischen Klang und präzise Ansprache, es gestattet auch dem Spieler die Töne vom *p* bis zum *ff* und umgekehrt erklingen zu lassen.

Der Componist kann die Register durch Zahlen oder Buchstaben bei dem betreffenden Musikstück angeben, wie nachstehend zu ersehen ist.

31. Mozart. „Ave verum corpus.“
Adagio.



Ueber allen Gipfeln ist Ruh'. Kuhlau.
Sostenuto.



Choral. „Nun danket alle Gott.“



Soll ein Register nicht mehr mitwirken, also abgestossen werden, so geschieht diese Angabe durch das Durchstreichen einer Zahl oder Buchstaben z. B. ① ②.

Die Klangfarbe des Harmoniums macht nicht den feierlichen, ernsten Eindruck wie die Orgel, doch ist dem Klange ein andächtige Stimmung erweckender Charakter nicht abzusprechen. Der weiche Klang des Instruments verbindet sich besonders mit den Streichinstrumenten, der Harfe oder dem Klavier, auch mit genannten Instrumenten vermischt; weniger vortheilhaft dürfte wohl die Verbindung mit den Holzblas- oder Messingblas-Instrumenten erscheinen, obwohl auch hier ein günstiges Resultat bei vorsichtiger Zusammenstellung nicht ausgeschlossen zu sein braucht. Als mitwirkendes Instrument im Orchester habe ich das Harmonium kaum in Partituren angeführt gefunden, aber dasselbe vielfach als Ersatz der Orgel verwendet gehört.

32. Beethoven. Concert für Violine. (Satz I.)
Allegro ma non troppo.

33. Brahms. Concert für Violine. Op. 77. (Satz I.)
Allegro non troppo.

34. Mendelssohn. Op.22. Capriccio für Clavier und Orchester.
Allegro.

* Ob. u. Fg. werden hier vorherrschend auftreten, so dass die drei aufeinanderfolgenden Secunden im lebhaften Tempo nicht bemerkbar werden.

35. Spohr. „Jessonda“ N^o 1. Peters'sche Partitur Ausgabe S. 27.

Allegro vivace.

Clarinetten in B.
Fagotti.
Violino I.
Viola.
Violoncello & Contrabasso.

36. Weber. Concert für Clarinette. F moll. (Satz III.)

Allegretto.

Clarinetto in B.
Streicher.

Siehe auch Theil V. Seite 19 letzte Takte. Clar. I. u. Oboen und Theil IV. S. 41. N^o 24.

Corni in D.

Viol. I.

Viol. II.

Viola.

Violonc. & Contrab.

37. Brahms. Symphonie D dur. (Satz I.) (Mit Bewilligung des Originalverlegers N. Simrock, Berlin.)

Allegro non troppo.

Siehe auch Theil V. Seite 25 N^o 42. Violine Solo und Viol. I. und N^o 58. Oboi u. Violine I. u. II.

38. J. Haydn. Symphonie D dur. (Satz I.)

Flauto. Oboi. Corni.
Fagotti.
Violino I & II.
Viola.
Violoncello & Contrabasso.

39. Mozart. Symphonie Es dur. (Satz I.)

Adagio.

Flauto. Clarinetten. Fagotti.
Trombi. Corni.
Violino I & II.
Viola. Timpani.
Violoncello & Contrabasso.

Siehe auch Theil VI. S. 17. N^o 23.

D. & F. 7

40. Mozart. Symphonie C dur. (Satz II.)
Andante cantabile.

Andante cantabile.

Fagotti.
 Corni.

Musical score for Fagotti and Corni, measures 1-3. The score is written for Fagotti (Bass clef) and Corni (Treble clef). The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (p, f).

Handwritten musical score for 'L'Espresso' by Franz Schubert. The score is in 3/4 time, key of B-flat major, and consists of 12 measures. The woodwinds (1 Fl., 2 Ob., Cor., Fag., and a 2nd Bassoon) play a melodic line, while the strings provide a rhythmic accompaniment. The score is written on six staves, with the woodwinds in the upper staves and the strings in the lower staves. The notation is in a clear, handwritten style, with notes and rests clearly visible. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score is divided into three systems of four measures each. The woodwinds play a melodic line, while the strings provide a rhythmic accompaniment. The score is written on six staves, with the woodwinds in the upper staves and the strings in the lower staves. The notation is in a clear, handwritten style, with notes and rests clearly visible. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score is divided into three systems of four measures each. The woodwinds play a melodic line, while the strings provide a rhythmic accompaniment.

The image shows a page of a musical score, likely for a full orchestra and voices. The score is written on multiple staves, with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The score is divided into measures by vertical bar lines. The notation includes a variety of note values, rests, and dynamic markings such as *ff* (fortissimo). The score is for a piece titled "The Merry Widow" by Franz Lehár, Act II, "The Dance of the Cuckoo." The page number is 7, and the key signature is D. s. F. 7.

41. Beethoven. Ouverture „Leonore.“ N° 2.

Flauti.
Oboi.
Clarineti.
Trombi.

Fagotti.
4 Corni.
3 Tromboni.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello
&
Contrabasso.

42. Beethoven. Ouverture „Die Geschöpfe des Prometheus.“
Allegro molto con brio.

Flauti.
Oboi.
Clarineti.
Trombi.

Fagotti.
Corni.
Timpani.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello
&
Contrabasso.

44. Meyerbeer. „Die Hugenotten.“ (Akt I.)

45. R. Wagner. „Lohengrin.“ (Orig. Part. Seite 186.)

Oboi
Clarineti

Violino I & II
Viola

Männerchor.

Violoncello
&
Contrabasso.

Ob. Cl.

Vl. I.

Vl. II.

Vla.

3 Tromboni

The image shows a page from a musical score for 'Die Lorelei' by Robert Schumann. The page is numbered '1' in the top right corner. The score is written for a full orchestra and a male choir. The instruments and voices listed on the left are: Oboi, Clarineti, Violino I & II, Viola, Männerchor., Violoncello & Contrabasso., and 3 Tromboni. The music is in 4/4 time, indicated by the 'C' time signature. The key signature has one sharp (F#). The first system of music is shown, with the male choir entering in the second measure. The score is written in a traditional, handwritten style with various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

46. Brahms. Symphonie C moll. (Satz IV.)
Allegro non troppo.

[illegible]

47. R. Wagner. Ouverture „Tannhäuser.“ (Part. Seite 20.)

Clarinetti.
Corni.

Cor.I.II.

Cor.III. IV.

Fagotti.

a 2. *cresc.*

Violino I & II.
Viola.

cresc.

Violoncello.

cresc.

Tuba basso.
Contrabasso.

cresc.

Clar.

Timp.

48. R. Wagner. Ouverture „Tannhäuser.“ (Part. Seite 34.)

Assai stretto.

Flauti.
Oboi.
Clarineti.

Fagotti.
4 Corni.

3 Trombi &
3 Tromboni.
(unisono)

Tuba basso.

Violino I & II.

Viola.
Violoncello
&
Contrabasso.

This image shows the first system of a musical score for 'Il Trovatore'. The score is written for a full orchestra and includes parts for Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons, 4 Horns, 3 Trumpets & 3 Trombones (unisono), Tuba, Violins I & II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C). The tempo/mood is marked 'Assai stretto.' at the top. The first measure of the system is marked with a forte (f) dynamic. The second measure is marked with a fortissimo (ff) dynamic. The score features a variety of musical notations, including staccato marks, slurs, and various note values. The bottom of the page shows the beginning of the second system, with a measure marked 'a. 2'.

49. R. Wagner. „Die Meistersinger.“ Vorspiel.
(Part. Seite 25 Takt 3 u. 4.)

Part. Sete 25 Takt 5 u. 4.)

Fl. III. kl. Fl. I.
gr. Fl. I.
gr. Fl. II.

Ob. I. Ob. I u. Cl. II.
Cl. I.
Ob. II.

Tr. I. Tr. I.
Cor. I u. III. Cor. I.
Cor. II u. IV. Cor. II u. IV.

Fig. I. Fig. I.

Tromb. III. Tromb. I u. II.

Viola u. Violonc.

Timp.

50. R. Wagner. „Die Meistersinger.“ Vorspiel. (Part. Seite 32.)
(Takt 2u3.)

Tromb. I.

Tromb. II.

Viol. I.

Viol. II.

Vcl.

C. B.

Timp.

51. R. Wagner. „Die Meistersinger.“ Zweiter Aufzug. (Part. Seite 172. Takt 1-3.)
Lebhaft, doch nicht zu schnell.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello & Contrabasso.

52. R. Wagner. „Lohengrin.“ (Orig. Part. Seite 89.)
Schnell.

Violino I & II.

Viola.

Violoncello & Contrabasso.

53. Nicodé. Symphonie-Ode „Das Meer.“
(Part. Seite 36.)

Violino I & II.

Viola.

Violoncello & Contrabasso.

54. Nicodé. Symphonie Ode „Das Meer.“ (Part. Seite 39.)

Violino I & II.
Viola.

Violoncello con Viol. I & Contrabasso.

Siehe auch R. Wagner. Ouverture „Rienzi.“

„ „ R. Schumann. Symphonie C dur Satz II. Scherzo etc.

Das Orchester mit verschiedener Besetzung.

Die Orchester bezeichnet man, je nach der Besetzung, als kleines oder grosses Orchester. Im „kleinen Orchester“ kann die Besetzung der Instrumente sehr verschiedenartig sein, während zu einem „grossen Orchester“ die Vollbesetzung mit allen Instrumenten, welche in der Gegenwart bei grösseren Werken in Anwendung kommen, gehört.

Wir unterscheiden drei Arten: kleines, mittleres und grosses Orchester.

Die Besetzung der Instrumente würde bei diesen drei Arten wie folgt sein:

Kleines_	Mittleres_	Grosses Orchester.
1 Flöte.	1-2 Flöten.	3 Flöten.
1 Oboe. (?)	1-2 Oboen.	2 Oboen.
2 Clarinetten.	2 Clarinetten.	1 Englischhorn oder Alt-Oboe.
1 Fagott. (?)	1-2 Fagotte.	2, auch 3 Clarinetten.
2 Hörner. (?)	2-4 Hörner.	1 Bassclarinette.
2 Trompeten.	2-3 Trompeten.	2, auch 3 Fagotte.
1 Posaune.	1-2, auch 3 Posaunen.	1 Contrafagott.
Kl. u. gr. Trommel mit Becken oder Pauken. (?)	Kl. u. gr. Trommel. Becken und Pauken etc.	4 und mehr Hörner.
1. Violine 1-4 fach besetzt.	1. Violine 4-8 fach besetzt.	2 Cornett à Pistons.
2. Violine 1-3 „ „	2. Violine 4-6 „ „	3-4 Trompeten.
Viola 1-2 „ „	Viola 3-5 „ „	3-4 Posaunen.
Violoncell. 1 „ „ (?)	Violoncell 2-3 „ „	1 Contrabass-Tuba.
Contrabass. 1 „ „	Contrabass 2 „ „	Kl. u. gr. Trommel u. Becken Pauken etc.
		1-2 Harfen.
		1. Violine 10-20 fach besetzt.
		2. Violine 8-18 „ „
		Viola 7-16 „ „
		Violoncell 6-12 „ „
		Contrabass 6-9 „ „

Bei den kleinen Orchestern für Tanz- und Unterhaltungsmusik sind vielfach auch die mit (?) bezeichneten Instrumente nicht vorhanden. In den mittleren Orchestern trifft man auch nicht selten eine Harfe an. In der Partitur-Ordnung folgen die Instrumente wie vorstehend angegeben.

Eine concertirende Stimme (Viol., Clavier etc.) wird in der Partitur meist zwischen Pauken und 1. Violine gesetzt. Ist die Partitur zusammen gezogen, d.h. sind von den sämtlich angegebenen Instrumenten auf längere oder kürzere Dauer nur wenige thätig, so wird ein anderes Verhältniss eintreten. (Siehe darüber auch vorhergehende Partitur-Beispiele.) In Chorwerken mit Orchester kommen die Solo- und Chorstimmen zwischen Viola und Violoncell oder Viola und Violoncell und Bass zu stehen.

Dynamische Nüancen.

Das *p* oder *pp* bedarf im Orchestersatz nicht immer der Verminderung der mitwirkenden Instrumente; das *pp*, *p*, *mf*, *f* und *ff* können durch ein oder mehrere Instrumente, sowie einzelner Gruppen derselben, aber auch vom ganzen Orchester zur Ausführung kommen.

Das *Crescendo*, welches in den Musikstücken vielfach von der Tiefe nach der Höhe steigt, kann von kurzer oder längerer Dauer sein. Dasselbe kann unisono in gehaltenen Tönen oder Passagen, auch in langsamen und schnell folgenden Harmonien und auf andere Art, ferner durch gesteigerte Tonstärke jedes einzelnen Instruments zur Wirkung kommen.

Drei verschiedene Arten der Ausführung des *Crescendo* seien hier notirt:

1.) Das *Crescendo*, das auf wenigen Instrumenten beginnt und durch das allmähliche Hinzutreten anderer Instrumente in gleichem Stärkegrade anwächst, wodurch die Klangmasse immer voller wird. Dieses *Crescendo* hat aber keine besonders erregende, sondern mehr starre Wirkung.

2.) Das *Crescendo*, auf gleiche Art wie das vorher angegebene, ausgeführt, doch mit Tonverstärkung in allen neu hinzutretenden Instrumenten, wodurch eine bedeutende erregende Steigerung entsteht.

3.) Das vollste *Crescendo*, gleichzeitig auf sämtlichen Instrumenten ausgeführt, welche sich vom *p* oder *pp* bis zum mächtigen *f* oder *ff* steigern.

Das *Decrescendo* oder *Diminuendo*, welches sich in vielen Fällen von der Höhe nach der Tiefe zieht, ist wie die drei angegebenen Arten des *Crescendo*, und zwar in der entgegengesetzten Weise, herzustellen.

Nicht selten findet man auch das *Crescendo* nicht völlig bis zum *f* oder *ff* geführt, so auch das *Decrescendo* nicht bis zum *p* oder *pp* zurückgeführt, aber doch mit Effect angewandt.

Siehe Anwendung solcher *Crescendo's* Beethoven's „Symphonien“, Schluss der Ouverture zu „Egmont“.

Ouverture zu „Fidelio“ Tempo 3 Adagio.

R. Schumann. Schluss der Ouverture zu „Genoveva“

Cherubini. Ouverture zu „Anacreon“ etc.

Kontraste.

Der Kontrast, welcher in der Instrumentalmusik Licht und Schatten ergiebt, ist hier so bedeutungsvoll, dass wir einige Hinweise darauf nicht unterlassen können. Die Kontrastierungsarten sind in der Instrumentation so vielfach, manigfaltig ins Unendliche gehend, dass eine erschöpfende Aufführung unmöglich wäre, doch wollen wir versuchen, einige der hauptsächlichsten zusammen zu stellen:

- 1.) Kontrastierung durch allein auftretende Instrumente.
- 2.) Abwechselnd durch einzelne und gemischte Instrumentalgruppen.
- 3.) Von Gruppen und vom ganzen Orchester.
- 4.) Vom *ff* oder *f* zum sofortigen *p* oder *pp* einzelner Gruppen oder von sämtlichen Instrumentalisten.
- 5.) Durch schnellen Wechsel von hohen zu tiefen Tonlagen und umgekehrt von einzelnen, mehreren und vielen Instrumenten.
- 6.) Plötzlicher Wechsel von voller zu schwacher oder von schwacher zu voller Harmonie.
- 7.) Zusammenwirken verschiedener Instrumentengattungen nacheinander.
- 8.) Wechsel des Rhythmus und der Begleitungsformen.
- 9.) Ablösung des melodischen Flusses, von Instrumenten verschiedener Klangfarbe.
- 10.) Kontrastierung der einzelnen Instrumente in einer Gruppe untereinander.
- 11.) Verstärkung der Melodie unisono oder in Octaven, der Streich-, Holzblas- oder Messingblas-Instrumente, so auch durch deren Vermischung.
- 12.) Gehaltene Harmonie der Streich-, Holzblas- oder Messingblas-Instrumente, hierzu für die Melodie, auch andere Begleitung von einem oder mehreren Instrumenten oder Gruppen.

Wir verweisen noch auf die Kontraste der Streichinstrumente unter sich (siehe Theil I) sowie auf die Holzblasinstrumente (siehe Theil II) als auch Streich- und Holzblasinstrumente (Theil III) und die Messingblasinstrumente unter sich und mit anderen Streich- und Holzblasinstrumenten vermischt. (Theil IV. Theil V. Theil VI. Theil VII.) Durch Anwendung der verschiedenen Schlaginstrumente sind noch viele Kontraste auszuführen.

Jede Periode (oder jeder Satz) soll im Orchestersatz mit der vorhergehenden oder nächstfolgenden in der Klangwirkung kontrastieren, was sogar taktweise geschehen kann. Soll eine Stelle inmitten eines Theiles effectvoll hervortreten, so nehme man Rücksicht darauf, dass diese zwischen solchen Perioden oder Sätzen zu stehen kommt, welche weniger glänzend oder effectvoll instrumentirt sind. Die Schwierigkeiten bei der Erzeugung von Klangeffecten schwinden, sobald mehr Instrumente vereinigt auftreten.

Über die Mitwirkung der Instrumente beim Solo- und Chor-Gesang.

Die Holzblasinstrumente stehen unstreitig der menschlichen Stimme im Klangcharakter näher als die Streich- und Messingblas-Instrumente. Obwohl nun die Streichinstrumente im Klange am gleichartigsten sind und von den Singstimmen im Klangcolorit abweichen, so sind sie dennoch diejenigen, welche sich durch ihre vielfachen Fähigkeiten vortrefflich zur Betheiligung, resp. Unterstützung von Gesangstücken eignen. Deshalb werden dieselben meist als wichtigste Faktoren zur Mitwirkung bei dem Solo- und Chor-Gesange verwendet. Doch soll hier bemerkt werden, dass sich die Blasinstrumente in Gesangstücken nicht immer in nur untergeordneter Stellung befinden. Wir besitzen in der Musikk-literatur Werke, wo die Holzblas- und Messingblas-Instrumente allein, ja auch beide Gattungen zusammen mit einer oder mit mehreren Singstimmen vereint auftreten und höchst wirksam verwendet sind.

Nur muss darauf Rücksicht genommen werden, dass die theilnehmenden Instrumente mit der Gesangstimme kontrastiren und dass die Schallmasse nicht etwa die Gesangstimme erdrückt oder übertönt. Die Gesangspartie muss stets gehoben werden, damit sie nicht an Deutlichkeit und Ausdruck verliert. Man vergesse nicht, welche Klangmasse man mit einer oder zusammengestellten Instrumentalgruppen erzielen kann, und berücksichtige dabei, dass die menschliche Stimme in ihrer Kraft nicht in dem Masse gesteigert werden kann. Sobald der Gesang schweigt, kann das Orchester sich hervorthun und ausschmückend entfalten. Die Melodie des Gesanges von einen oder mehreren Instrumenten mitspielen zu lassen, ist nicht immer vortheilhaft, weil unter Umständen die Wirkung des Gesanges dadurch geschädigt werden könnte, doch ist das fortwährende Mitspielen der Gesangsmelodie zuweilen am Platze z. B. in Couplets etc. Überhaupt hängt die Theilnahme der Instrumente, so wie die stärkere und dünnere Instrumentation, sehr vom textlichen Inhalte, so wie von der Empfindung des Komponisten ab.

Soll in einer Arie oder bei sonst einem Gesangstücke ein obligates Streich- oder Blas-Instrument auftreten, so wird das sich betheiligende Instrument zu der Gesangspartie stets einen klanglichen Gegensatz bilden. Bei der Wahl eines solchen Solo-Instruments nehme man besonders Rücksicht auf die Singstimme. Zu solchen Zwecken wird man, mit wenig Ausnahmen, stets weich- oder sanftklingende Instrumente wählen, z. B. Flöte, Oboe, Clarinette, Fagott, Horn, Violine, Viola, Violoncell.

Über Tonmalerei.

Wie der Maler mit den Farben und deren Mischung seinem Bilde möglichst viel Ausdruck und Leben verleiht, so bedient sich der Musiker der einzelnen, so wie der Vermischung verschiedener Instrumente, um wirkungsvolles Klangcolorit zu erreichen. Es ist ausserordentlich schwer, eine naturalistische oder charakteristische Malerei herzustellen und den Schüler über diesen Punkt zu unterrichten. Die Hauptbedingung hierzu ist und bleibt die gründliche Kenntniss der Klangfarbe und des Ausdrucksvermögens jedes einzelnen Instruments in allen Tonlagen, so wie die Anwendung der Vermischung mehrerer oder weniger Instrumente in ihren verschiedenartigen Charaktereigenschaften. Betrachten wir die stilistischen Verschiedenheiten in der Instrumentation von Mozart, Beethoven, Weber, Mendelssohn und Wagner, so muss man sich gestehen, dass man bei allem Feingefühl für die Eigenart den Grund der Unterschiedlichkeit nur sehr schwer erklären kann. Nicht allein das Genie im Klangsinn, sondern auch die melodische und harmonische Erfindungs- und Empfindungs-Gabe sind die Haupttriebkkräfte für schöpferische musikalische Malerei. Durch grossen Fleiss kann man schon Vieles erlernen; doch nur derjenige wird etwas Besonderes erreichen, welcher die angedeuteten künstlerischen Eigenschaften durch angeborene Genialität herausgebildet hat. Wir haben in den vorher angeführten zahlreichen Partitur-Beispielen jedes einzelne, so wie das Zusammenwirken mehrerer Instrumente in der manigfachsten Charakteristik angeführt, was wohl genügt, um sich darüber zu orientiren. Doch wollen wir noch auf einige Naturmalereien hinweisen, welche in den Werken unserer alten und neueren Meister enthalten sind.

Händel wendet in seinem Oratorium „Herakles“ die unverfälschte Naturmusik an, den italienischen „Dudelsack“, ferner in seinem „Messias“ die „Pifferari“ (Flageolet), im „Saul“ die „Carillons“ (Glockenspiel) und in seinem „Allegro“ (oratorische Composition 1740 componirt,) bringt er Vogelgezwitscher, Grillenzirpen, das Tambourin, Horn des Nachtwächters, Glockenspiel und grosse Glocken an.

J. S. Bach verwendet in einer Kirchencantate, Solo für eine Altstimme (Schlage doch gewünschte Stunde), zwei Glocken, welche er als „Campanella“ (Glöckchen) bezeichnet.

Natur- und Landschafts- Tonmalerei findet man in nachstehenden Werken: Händel „Israel“, Haydn „Die Schöpfung“, „Die Jahreszeiten“, Beethoven Symphonie „Pastorale“, L. Spohr Symphonie „Die Weihe der Töne“, Mendelssohn Ouverture zum „Sommernachtstraum“, „Meeresstille“, „Glückliche Fahrt“, „Hebriden“, „Fingalshöhle“, M. Bruch „Odysseus“ (Seesturm); Rubinstein „Thurmbau zu Babel“ (Schilderung des Gewitters); Nicodè Symphonie- Ode „Das Meer“, etc.; ferner in verschiedenen Opern.

Über charakteristische musikalische Malerei verweisen wir auf die Symphonischen Dichtungen von Liszt, Symphonien von Berlioz (z. B. in „Harald“ und „Symphonie fantastique“), Wagner'sche Compositionen etc.

Die komische Tonmalerei ist sehr stark in älteren und neueren Werken vertreten, z. B. in Mozart „Die Entführung aus dem Serail“, „Cossi fan tutte“, Rossini „Barbier von Sevilla“, Lortzing „Czaar und Zimmermann“, „Der Wildschütz“, „Die beiden Schützen“, Nicolai „Die lustigen Weiber von Windsor“, Flotow „Martha“, Götz „Der Widerspenstigen Zähmung“, Wagner „Meistersinger“, Berlioz „Benvenuto Cellini“ (Carneval); Cornelius „Der Barbier von Bagdad“.

Zahlreiche Hinweisungen auf Tonmalerei siehe Kretschmar „Führer in den Concertsaal“ Theil I und II und Ambros „Die Grenzen der Musik und Poesie“.

Über das Arrangiren von Tonstücken.

Schon in dem Vorwort haben wir unser Urtheil über Übertragungen oder Arrangements der Musikstücke abgegeben, jedoch dienen sie daselbst nur zum Studium. Manches Instrumental- Arrangement nach einer Claviercomposition kann sich auch anziehender und effectvoller als im Original gestalten. In den verschiedenen Berufsstellungen machen sich Arrangements durch allerlei Umstände nothwendig. Wollte man solche Arrangements gänzlich verwerfen, so würde sich das Repertoire der kleinen Musikkapellen zu sehr reduciren und die für grosses Orchester componirten Werke könnten fast gar nicht in das Volk dringen.

Von solchen Arrangements unterscheiden wir vier Klassen.

- 1.) Das verkleinernde Orchester (von grossen für kleines Orchester übertragen.)
- 2.) Das vergrössernde (vom Clavierpart für Trio, Quartett, Quintett oder Orchester.)
- 3.) Das umtauschende (durch Übertragung vom Concertorchester für Militairmusik verschiedener Gattung, auch vom Orchester für Clavier etc.)
- 4.) Das componirte Arrangiren oder das arrangirte Componiren. Zu dieser Klasse gehören die Transcriptionen, Fantasien und Potpourris etc.

Bei der 1. Klasse wird sich das Einziehen verschiedener Instrumente nothwendig machen, aber noch mehr bei der 4. Klasse, wo die Singstimmen auf die Orchesterinstrumente zu übertragen sind. Von allen solchen Arrangements existiren gewöhnlich keine gedruckten Partituren, sondern nur eine Directionsstimme, welche gleichzeitig als 1. Violinstimme dient, worin die nothwendigen Andeutungen über Einsätze der Instrumente u. s. w. gemacht sind. Wird auf ein Blasinstrument die Gesangpartie übertragen, so ist es sehr vortheilhaft, dass man unter die Noten für das betreffende Blasinstrument den Text der Gesangpartie einzusetzt, um den Bläser auf den Ausdruck des Inhalts aufmerksam zu machen. Vom künstlerischen Standpunkte aus werden besonders die zuletzt angeführten Bearbeitungen als Unsinn betrachtet, aber die gegen diese Bearbeitungen eingenommenen Componisten kämpfen aus vorerwähnten Gründen vergebens dagegen an. Wenn von einer Composition ein oder verschiedene Arrangements vorhanden sind, so ist dieses das beste Zeichen, dass das betreffende Werk Verbreitung gefunden hat und eine derartige Bearbeitung verlangt worden ist.

Über das Ersetzen oder Einziehen verschiedener Instrumente.

Über den Ersatz und das Einziehen fehlender Instrumente, wo grössere Werke von kleineren Orchestern auszuführen sind, mag folgendes zum Anhalt dienen. Nicht jeder Dirigent verfügt über ein so grosses Orchester, wie es viele aufzuführende grössere Werke beanspruchen, somit ist derselbe gezwungen, an den Stellen, wo das Fehlen eines notirten Instruments Bedenken erregt, durch ein anderes, ähnlich klingendes Instrument dafür Ersatz zu schaffen. — Ist nur eine grosse Flöte vorhanden, aber eine 2. grosse Flöte auf jeden Fall erforderlich, so ist der Ersatz (wenn die 2. Flöte in der höheren Tonlage spielt) durch die Oboe, auch die Clarinette vortheilhaft; letztere wird vorgezogen, wenn die 2. Flöte in der tieferen Tonlage zu spielen hat. Sind jedoch die Oboen und Clarinetten bei solchen Stellen schon beschäftigt, so ist man gezwungen, die 2. Flöte in die 1. Violinstimme einzuziehen.

Das Bedürfniss eines Ersatzes der 2. Oboe macht sich weniger nöthig, doch wenn es vorkommt, so wähle man zu ihrer Vertretung die Flöte oder die Clarinette, in besonderen Fällen (gehaltene Töne in der tieferen Tonlage der Oboe) auch die Trompete, (*pp*). Sind aber erstgenannte Instrumente schon beschäftigt, dann wird die 2. Oboe in eine Violinstimme eingezogen.

Wo auch das 2. Fagott fehlt, dürfte in der tieferen Tonlage hier ein Horn (wenn nicht Passagen oder Figuren auszuführen sind) als Ersatz am Platze sein, aber es könnte auch durch das Violoncell Abhilfe geschaffen werden.

Beim Fehlen des 3. und 4. Hornes dienen gewöhnlich als Ersatz die in ähnlichem Klangcharakter stehenden 2 Fagotte, oder 1 Fagott und eine Tenorbassposaune, auch 2 Posaunen, weniger würden sich die Viola und Violoncell, (nur im *p* oder *pp*) aber noch weniger die Trompeten dazu eignen.

Der Ersatz der Alt- und Tenor-Posaune kann durch eine Trompete und ein Horn vermittelt werden, auch sind zwei Tenorbassposaunen unter Umständen durch zwei Hörner zu ersetzen.

Zum Ersatz der 3. und 4. Trompete eignen sich die Posaunen, weniger die Hörner, da sie ein zu mildes Klangcolorit bei *f* und *ff* im Vergleich mit den Trompeten haben.

Das Englische Horn kann durch die Oboe ersetzt werden, wenn es der tonische Umfang an der betreffenden Stelle erlaubt, (siehe Rossini Ouverture „Tell,“) sonst durch die Viola oder die Clarinette in B oder A.

Die Bassclarinette ist unter Umständen durch die A- oder B- Clarinette zu ersetzen. Sollte die betreffende Partie den tonischen Umfang nach der Tiefe überschreiten, so kann man das Fagott oder das Violoncell dafür eintreten lassen oder letzteren Instrumenten, wenn ausführbar, die ganze Partie übergeben.

Die Bassethörner sind, wie bekannt, im Orchester kaum noch anzutreffen, dieselben werden in den Werken, wo sie vorgeschrieben, stets durch die Clarinetten ersetzt.

Das Contragott könnte nur durch einen Contrabass oder eine Contrabasstuba ersetzt werden.

Die Instrumente Serpent und Ophicleide, die nur noch dem Namen nach existiren, werden jetzt durch die Basstuba vertreten.

Alle diese Anführungen sind Nothbehelfe, welche sich in der Praxis auch noch anders gestalten können.

Aufgabe I.

**Bearbeite Tanzweisen aus dem Claviersatz für kleines,
mittleres und grosses Orchester.**

Über die Verwendung der Streichinstrumente zu diesen Aufgaben siehe Theil I, die Streichinstrumente (Tanzweisen), über die Anwendung der Blasinstrumente werden nachstehende Andeutungen, die folgenden Partitur- Beispiele und das über diese Instrumente früher Gesagte genügen.

Die grosse oder die kleine Flöte, auch beide, findet man fast durchgängig bei der Tanz- und leichten Unterhaltungsmusik zur Melodieführung verwendet; entweder im Einklang mit der 1. Violine (wenn dieselbe in der höheren Octave spielt) oder die Flöte in der höheren Octave, sobald die 1. Violine in der mittleren Tonlage zu spielen hat. Auch als ausschmückende Stimme wird dieselbe verwendet, wenn die Melodie von einen oder mehreren Instrumenten in der tieferen Tonlage ausgeführt wird.

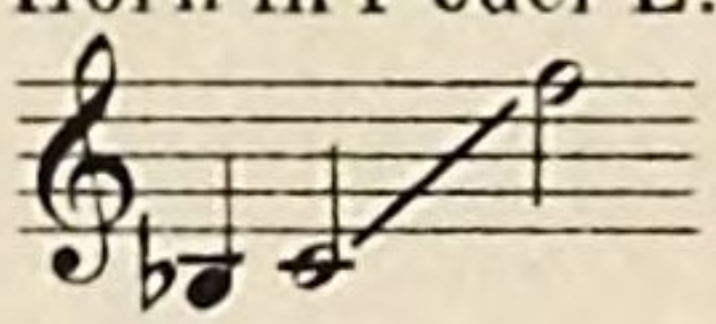
Werden zwei Flöten angewandt, so kann man dieselben wie folgt notiren; 1.) zwei grosse Flöten, 2.) eine grosse und eine kleine Flöte (die kleine Flöte stets von dem 2. Bläser gespielt) 3.) zwei kleine Flöten; diese Notirung geschieht jedoch seltener. Wie schon früher erwähnt, kann der Spieler in kürzester Zeit von der grossen auf die kleine Flöte, auch umgekehrt, übergehen, so dass selbst inmitten des Musikstückes nacheinander beide Instrumente von einem Spieler in Anwendung kommen können. Sind in der melodieführenden 1. Violine Doppelnoten (Terzen, Sexten etc.) angegeben, welche von den Flöten im Einklang oder in der höheren Octave verstärkt werden sollen, so übernimmt die 1. grosse Flöte die obere und die 2. grosse Flöte die untere Stimme; kommt aber eine grosse und eine kleine Flöte in Anwendung, so übernimmt bei angegebener Notirung die kleine Flöte die obere und die grosse Flöte die untere Stimme; in wenigen Fällen dürfte diese Angabe umgekehrt erscheinen.

Die 1. Clarinette wird hier mit wenigen Ausnahmen als melodieführendes Instrument behandelt, sie dient zur Verstärkung der 1. Violine in der tieferen, mittleren und höheren Tonlage im Einklang; bei Verwendung der 1. Violine in der hohen Tonlage übernimmt sie die Melodie eine Octave tiefer. Auch als ausschmückende Stimme kommt sie in Verwendung, weniger aber als begleitende oder harmoniefüllende. Die 2. Clarinette nimmt eine untergeordnetere Stellung ein; sie wird zur Verstärkung der Melodie im Einklang oder in der tieferen Octave, wie auch als ausschmückendes, begleitendes und füllendes Instrument verwendet. Ist die 1. Violine divisi (in Terzen, Sexten etc.) notirt, so übernimmt die 1. Clarinette die obere und die 2. Clarinette die untere Stimme. Die Clarinetten findet man bei Tänzen oft in 2 Stimmungen notirt, z. B. in den Kreuztonarten 1. Clarinette in D und 2. Clarinette in A, auch beide in der C- Stimmung; in den Be- Tonarten Clarinette 1 in C (auch Es) und Clarinette 2 in B, auch beide in B. Die hohe D- Clarinette giebt als melodieführendes Instrument in der mittel- und hohen Tonlage einen schärferen, helleren Ton als die C- Clarinette, ausserdem ist es leichter für den Bläser, in den Kreuztonarten und in der höheren Tonlage zu spielen, als auf der A- und B- Clarinette. Die Es- Clarinette dürfte kaum bei den Clarinettbläsern im hier angeführten Orchester anzutreffen sein.

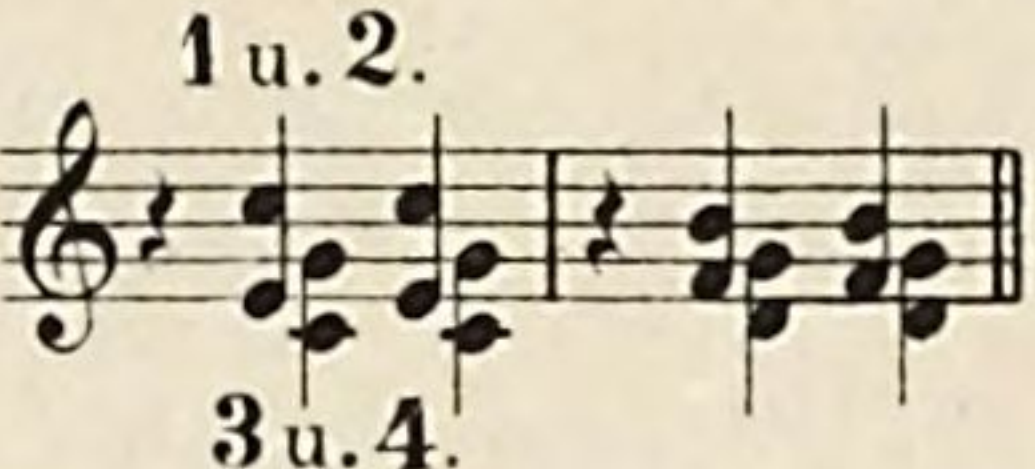
Die Oboe, welche man meist einfach oder doppelt besetzt in den Orchestern für Tanz- und leichte Unterhaltungsmusik antrifft, spielt besonders bei der Tanzmusik keine so wesentliche Rolle. Die 1. Oboe wird theilweise zur Verstärkung der Melodie herangezogen, dient aber im allgemeinen mehr als Ausschmückendes- und Füllinstrument. Die 2. Oboe wird meist nur als Füllinstrument gebraucht, welches in der Art notirt ist, dass es ganz entbehrt werden kann.

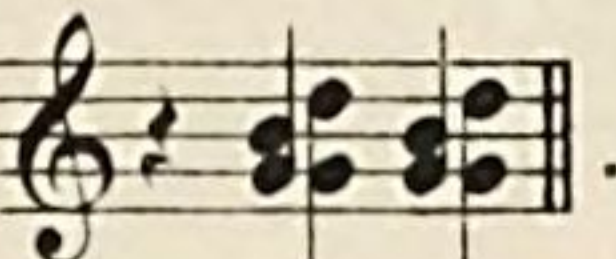
Das Fagott in ein- und zweifacher Besetzung verwendet, findet man zu ähnlichen Zwecken wie die vorher angeführten Oboen. Das Fagott ist in Folge seines grossen Tonumfanges und technischer Leistungsfähigkeit vielseitiger zu verwenden als die Oboe. Das 1. Fagott kann zur Verstärkung der Melodie (in der tieferen Octave) Ausschmückung, Füllung und Bass verstärkend dienen. Das 2. Fagott nimmt eine untergeordnetere Stelle ein, es wird fast nur als Füll- und Bass verstärkendes Instrument behandelt.

Die Hörner werden zu zwei oder vier notirt und dienen bei der Tanzmusik hauptsächlich dazu, den nachschlagenden Rhythmus der 2. Violine und Viola auszuführen, doch werden dieselben auch zu gehaltenen Harmonien als Mittelstimmen benutzt. In beider Weise verwendet, werden von den auszuführenden Accorden bei Besetzung von 2 Hörnern die vollklingendsten Intervalle als: Terzen, Sexten und

Quinten etc. notirt und diese werden innerhalb des Tonumfanges von  verwendet. Bei No-

tirung von 4 Hörnern wird das 2. Hörnerpaar so gesetzt, dass die Töne der beiden Hörnerpaare in ein-

ander greifend die Harmonie geben, z. B: . Bei den Dreiklängen können auch 2 Hör-

ner ein Intervall unisono spielen, z. B: . Das 1. Horn kann auch in der vortheilhaftesten

Klanglage zur Ausführung der Melodie allein oder zur Verstärkung derselben verwendet werden. Bei Tänzen und leichter Unterhaltungsmusik werden meist die Stimmungen F, E, Es und D in Anwendung gebracht.

Die Trompeten findet man 2 und 3 fach angewandt, sie werden als Rhythmus verstärkende, ausschmückende, begleitende, nachschlagende und harmoniefüllende Stimmen verwerthet. Die 1. Trompete wird vielfach als melodieführendes Instrument, in nicht zu hoher oder zu tiefer Tonlage gebraucht, doch darf die alleinige Führung oder Verstärkung der Melodie nicht zu andauernd sein, damit das Instrument nicht aufdringlich und lästig wirkt. Ist die Melodie in Terzen oder Sexten etc. notirt, so übernimmt die obere Stimme die 1. Trompete und die untere Stimme die 2. Trompete.

Die Posaune, einfach besetzt, wird zur Verstärkung des Basses im Einklang oder Octave, so wie zur Verstärkung der Melodie, als auch in Verbindung der Hörner und Trompeten zur Füllung der Harmonie (Grundstimme) gebraucht. Die Anwendung von 3 Posaunen (Tenorbassposaunen) geschieht so, dass dieselben einzeln, als auch zu 2 und 3 auftreten können. Siehe darüber folgende Partitur-Beispiele.

Die Schlaginstrumente werden in den Tanzorchestern etc. von 2 Spielern gehandhabt. Der Paukenschläger muss bei freier Zeit die kleine Trommel, als auch Triangel und Glockenspiel etc. übernehmen. Der grosse Trommelschläger hat gleichzeitig die Becken und wenn es seine Zeit erlaubt, den Triangel und andere sich nöthig machende Instrumente zu traktiren.

Über Notirung und Anwendung siehe nachstehende Partitur- Beispiele.

Folgende Partitur- Beispiele zeigen Tänze für kleines und grosses Orchester. Ich hielt es für nothwendig, solche anzuführen, da, wenn ich nicht irre, von dieser Musik keine oder nur wenig Partituren im Druck erschienen sind und somit für diese beliebte Gattung kein Einblick in solche Partituren möglich ist. Tänze in idealisirter Form siehe: Delibes „Ballet- Sylvia;“ Rubinstein „Balletmusik zu Fera-mors;“ Brahms „Ungarische Tänze;“ Moszkowsky „Spanische Tänze“ und „Balletmusik zu der Oper Boabdil“ etc.

Partitur-Beispiele. d)

55. J. Lanner. Op. 93. Pesther Walzer. N^o 1.

Flauto I. *Piccolo.*
 Flauto II.
 Oboe.
 Clarinetto I in D.
 Clarinetto II in C.
 Fagotto.
 Corno I & II in C. *Nr. Trombi in C. a 2.*
 Tromba I & II in D. *a 2.*
 Trombone.
 Tambouro picc.
 Tambouro grand. & Piatti.
 Violino I.
 Violino II.
 Viola.
 Violoncello & Contrabasso.

NB. In früherer Zeit notirte man öfters bei einigen Nummern eines längeren Walzers oder Theiles eines Tanzes 4 Trompeten. Die beiden Hornbläser mussten sich mit Trompeten versehen und die 3. u. 4. Trompete spielen. Jetzt dürfte man ein solches Verlangen kaum an die Hornisten stellen, obwohl sie es auch noch ausführen könnten.

This page of musical notation, numbered 41, contains 13 staves. The notation is arranged in two systems of six staves each, with a seventh staff at the bottom. The first system includes staves for strings (violin I, violin II, viola, violin III, viola, and cello/bass), woodwinds (flute, oboe, and bassoon), and brass (trumpets and trombones). The second system includes staves for strings (violin I, violin II, viola, violin III, viola, and cello/bass), woodwinds (flute, oboe, and bassoon), and brass (trumpets and trombones). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. A double bar line with repeat dots is located in the middle of the page, separating the first and second systems. The dynamic markings 'f' (forte) and 'p' (piano) are used throughout the score. The articulation 'pizz.' (pizzicato) is also present. The notation is written in a standard musical notation style, with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4.

Dynamic markings: *f*, *p*, *pizz.*

Instrumentation: Corni in C.

1. 2.

Flauto I.
Flauto II.
Oboe.
Clarinetto I
in D.
Clarinetto II
in C.
Fagotto.
Corno I & II
in C.
Tromba I & II
in D.
Trombone.
Tambouro picc.
Tambouro grand.
& Piatti.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Violoncello
& Contrabasso.

This page of musical notation, page 43, features a grand staff with multiple systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *ff*, *p*, *f*, *mf*, and *p*. The page is divided into two main sections by a double bar line, with first and second endings marked above the staves.

This image shows a page from a musical score, likely for a symphony. The score is written on multiple staves, with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. The dynamics include *ff* (fortissimo), *p* (piano), and *f* (forte). There are also repeat signs and first/second endings indicated by numbers 1 and 2. The notation is complex, with many beamed notes and rests, suggesting a fast or intricate passage. The page is numbered 1 and 2 at the top right.

Die Partitur Beispiele N^o 57 - 63 sind im Einverständniss mit dem Original-Verleger Herrn Aug. Cranz in Hamburg aufgenommen worden.

57. Joh. Strauss. Op. 328. „Sängerlust-Polka.“

Flauto.

Flauto picc.

Oboi.

Clarineti in C.

Fagotti.

Corno I & II in F.

Corno III & IV in F.

Tromba I & II in F.

Tromba III in F.

Trombone I & II.

Trombone III & Tuba.

Timpani in C. G.

Tambouro picc. & Piatti.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello.

Contrabasso.

Die Beispiele N^o 57-63 können in dieser Instrumentirung für kleines und mittleres Orchester (siehe Besetzung des kleinen und mittleren Orchester Seite 33) ausgeführt werden.

This image shows a page of handwritten musical notation, likely for a string quartet. The page contains four staves, each with a different clef (treble and bass). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'f' (forte) and 'arco'. The handwriting is in ink on aged paper. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The third staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The fourth staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The notation is dense and covers the entire page. There are some corrections and erasures visible in the handwriting. The page is numbered '1' in the bottom right corner.

58. Ed. Strauss. Op. 120. „Weybrecht-Payer-Marsch.“

Flauto. *ff* *mf*

Flauto picc. *ff* *mf*

Oboi. *ff* *mf*

Clarinetto I in Es. *ff* *mf*

Clarinetto II in B. *ff* *mf*

Fagotti. *ff* *mf*

Corno I & II in F. *ff* *mf*

Corno III & IV in F. *ff* *mf*

Tromba I & II in F. *ff* *mf*

Trombone I & II. *ff* *mf*

Trombone basso. *ff* *mf*

Tambouro picc. *ff* *mf*

Tambouro grand. & Piatti. *ff* *mf*

Violino I. *ff* *mf*

Violino II. *ff* *mf*

Viola. *ff* *mf*

Violoncello. *ff* *mf*

Contrabasso. *ff* *mf*

This page of musical notation, page 48, contains a complex arrangement of multiple staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The dynamic markings *ff* (fortissimo) and *mf* (mezzo-forte) are prominently displayed throughout the score. The notation is organized into systems, with some staves grouped by brackets. The overall layout is dense and detailed, typical of a professional musical score.

59. Joh. Strauss. „Cagliostro-Quadrille.“ N° 4.

Flauto. *f* *p*

Flauto picc.

Oboi.

Clarinetto I in Es. *f* *p*

Clarinetto II in B. *p*

Fagotti.

Corno I & II in F. *sf*

Corno III & IV in F. *sf*

Tromba I & II in F. *p*

Trombone I & II. *f* *sf*

Trombone basso. *f* *sf*

Timpani in B. F. *f* *sf*

Violino I. *f* *p* *sf*

Violino II. *f* *sf*

Viola. *f* *sf*

Violoncello. *f* *sf*

Contrabasso. *f* *sf*

Fine.

This image shows a page of handwritten musical notation, likely for a string quartet. The score is written on multiple staves, with some staves grouped by a brace on the left. The notation includes various musical symbols such as clefs (treble and bass), key signatures (one flat), time signatures (4/4 and 3/4), and dynamic markings like 'p' (piano) and 'pizz.' (pizzicato). The handwriting is in black ink on aged, slightly yellowed paper. The music consists of several systems, each containing multiple staves. Some staves have rests, while others have active musical notation with notes, rests, and accidentals. The overall layout is typical of a handwritten musical score.

60. Joh. Strauss. „Rosen aus dem Süden.“ Walzer N° 1.

Flauto. *p*

Flauto picc. *p*

Oboe I & II. *p*

Clarinetto I in C. *p*

Clarinetto II in C. *p*

Fagotto I & II. *p*

Corno I & II in F. *p*

Corno III & IV in F. *p*

Tromba I & II in F. *pp*

Trombone I & II.

Trombone III.

Timpani.

Tambouro picc. & Triangolo. Triang.

Tambouro grand & Piatti.

Violino I. *p*

Violino II. *p*

Viola. *p*

Violoncello. *pizz.* *arco* *pizz.*

Contrabasso. *p*

61. Joh. Strauss. „Rosen aus dem Süden.“ Walzer N° 2.

Flauto.

Flauto picc.

Oboi.

Clarinetto I
in C.

Clarinetto II
in C.

Fagotti.

Corno I & II
in F.

Corno III & IV
in F.

Tromba I & II
in F.

Trombone I & II.

Trombone III.

Timpani
in F. C.

Tambouro picc.

Tambouro grand
&
Piatti.

Arpa.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello.

Contrabasso.

This page of musical notation, numbered 53, contains a complex arrangement of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The staves are organized into systems, with some staves grouped by brackets. The notation is written in a style typical of 19th-century musical manuscripts. The page is divided into two main sections by a large gap in the staves. The top section contains staves with various musical symbols, including notes, rests, and dynamic markings like 'f'. The bottom section contains staves with similar notation, but with a different arrangement of notes and rests. The page is numbered 53 in the top right corner.

62. Joh. Strauss. „Rosen aus dem Süden“ Walzer N° 4.

Flauto. *mf*

Flauto picc. *mf*

Oboi.

Clarineti in C.

Fagotti.

Corno I & II in F.

Corno III & IV in F.

Trombi I & II in F.

Trombone I & II.

Trombone III.

Timpani.

Tambouro picc. *p*

Tambouro grand & Piatti. *pp*

Violino I. *mf*

Violino II. *mf*

Viola. *mf*

Violoncello.

Contrabasso.

This page of musical notation, numbered 55, contains a complex arrangement of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The staves are organized into systems, with some systems containing multiple staves. The notation is written in a style typical of classical music manuscripts. Key features include:

- Dynamic Markings:** The letter *f* (forte) appears frequently, indicating loud passages. The marking *rit.* (ritardando) is present in the lower section, indicating a gradual slowing down of the tempo.
- Tempo Markings:** The marking *a tempo* is visible, indicating a return to the original tempo.
- Staff Organization:** The notation is organized into several systems. Some systems have multiple staves, suggesting a multi-instrument or multi-voice setting.
- Key Signature:** The key signature is B-flat major (two flats), indicated by the presence of B-flat and E-flat notes.
- Time Signature:** The time signature is not explicitly stated but appears to be common time (C), given the lack of a time signature and the presence of various note values.

63. Joh. Strauss. Op. 279. „Morgenblätter-Walzer. N^o 5.

Flauto. *f*

Flauto picc. *f*

Oboi. *f*

Clarinetti in C. *f*

Fagotti. *f*

Corno I & II in F. *f*

Corno III & IV in F. *f*

Trombi in F. *f*

Trombone & Tuba. *f*

Tambouro picc. *f*

Tambouro grand. *f*

Violino I. *f*

Violino II. *f*

Viola. *f*

Violoncello. *f*

Contrabasso. *f*

Partitur-Beispiele. e)

Die nachstehenden Beispiele aus den verschiedensten Werken zeigen wirksame Tutti Sätze, d. h. solche, wo meist das ganze Orchester in Anwendung kommt.

64. Georges Bizet. „Carmen“ Akt II. No 14.

Allegro moderato.

Flauti.

Oboi.

Clarinetten
in A.

Fagotti.

Corno I & II
in E.

Corno III & IV
in H basso.

Cornetti
in A.

Trombone I & II.

Trombone III.

Timpani
in H. E.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello.

Contrabasso.

2 Flöten, 2 Oboen, 2 Clarinetten unisono und Violine 1 u. 2 im Einklang oder in Octaven findet man meist bei französischen Componisten. Diese Notirungsweise ist nicht immer gut zu nennen.

Handwritten musical score on page 58. The score is written on multiple staves, including treble and bass clefs. The key signature is D major (two sharps). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *p* (piano) and *a 2.* (second ending). The score is organized into systems, with some staves grouped by brackets. The handwriting is in ink, and the paper shows signs of age.

Handwritten annotations on the left margin:

- Fr. E.*
- Fr. H.*
- Contra*

65. Fr. Liszt. „Ungarische Rhapsodie“ No 2.

Tempo giusto vivace marcato assai.

1. 2.

Flauto *ff*

Flauto picc. *ff*

Oboi. *a 2.* *ff*

Clarineti in B. *a 2.* *ff*

Fagotti. *ff*

Corno I & II in F. *ff*

Corno III & IV in C. *a 2.* *ff*

Trombi in F. *ff*

Trombone I & II. *ff*

Trombone III. *ff*

Timpani in C. F. *ff*

Triangolo. *a 2.* *ff*

Tambouro picc. *a 2.* *ff*

Tambouro grand. & Piatti. *ff*

Violino I. *ff*

Violino II. *ff*

Viola. *ff*

Violoncello. *ff*

Contrabasso. *ff*

66. Ch. Gounod. „Faust“ Soldaten-Chor. N^o 22.

Tempo marziale.

Flauti.

Oboi.

Clarineti in B.

Fagotti.

Corno I & II in Es.

Corno III & IV in B basso.

Cornetti in B.

3 Tromboni tenore.

Tambouro picc.
Tambouro grand & Piatti.

Corno Sax sopr. in Es.
(Sopran Saxhorn.)

Cornetti in B.

Trombi in Es.

Tromboni alto in Es.*

Trombone tenore in C.

Corno Sax basso in B.
(Bass-Saxhorn.)

Corno Sax contrab. in B.
(Contrab.-Saxhorn.)

Violino I & II.

Viola.

Violoncello.

Contrabasso.

Fanfare Supplement Aire.

Fanfare Supplement Aire heisst: Musik durch Messingblasinstrumente auf der Bühne. Die hierzu in Anwendung kommenden Saxhörner (vom Instrumentenbauer Saxe in Paris construiert) haben die Form der Tuben, sind in sieben verschiedenen Stimmungen und Grössen vorhanden, gehören sämtlich zu den transponierenden Instrumenten und finden meist bei der Militärmusik in Frankreich und Belgien Verwendung. Das Sopran-, Alt- und Tenor-Saxhorn wird im Violinschlüssel notiert. Das Sopran-Saxhorn in Es erklingt eine kleine Terz höher als geschrieben steht. Das Bass- und Contrabass-Saxhorn wird im Bassschlüssel geschrieben, ersteres erklingt einen ganzen Ton und letzteres eine None tiefer als geschrieben. Die hier angeführten Altposaunen gehören zu den transponierenden Instrumenten. Siehe Theil VI Ventilposaunen) und erklingen eine grosse Sexte tiefer.*

67. Ch. Gounod. „Faust“ Soldaten-Chor. N° 22.

Allegro di marziale.

Flauto. *p* *cresc.*

Flauto picc. *p* *cresc.*

Oboi. *p* *cresc.*

Clarineti in B. *p* *cresc.*

Fagotti. *p* *cresc.*

Corno I & II in Es. *p* *cresc.*

Corno III & IV in B basso. *p* *cresc.*

Cornetti in B. *p* *cresc.*

3 Tromboni tenore. *p* *cresc.*

Tambouro grand & Piatti. *p*

Triangolo. *p*

Tambouro picc. *p*

Cornetti in B. *p*

Trombi in Es. *p*

Tromboni alto in Es. *p*

Trombone in C. *p*

Corno Sax basso in B. (Bass-Saxhorn.) *p*

Corno Sax contrab. in B. (Contrab. Saxhorn.) *p*

Violino I. *p*

Violino II. *p*

Viola. *p*

Violoncello & Contrabasso. *a 2.* *p*

Fanfare Supplement Aire.

68. Ambroise Thomas. Ouverture z. Op. „Mignon“

Moderato. Tempo di Polacca.

Flauto. *cresc. ff*

Flauto picc. *cresc. ff*

Oboi. *cresc. ff*

Clarineti in A. *cresc. ff*

Corno I & II in E. *cresc. ff*

Cornetti a Pistons in A. *cresc. ff*

Fagotti. *cresc. ff*

Trombone I & II. *ff*

Trombone III. *ff*

Triangolo. *tr ff*

Timpani in A. E. *ff*

Tambouro grand & Piatti. *ff*

Violino I. *cresc. ff*

Violino II. *cresc. ff*

Viola. *cresc. ff*

Violoncello. *cresc. ff*

Contrabasso. *cresc. ff*

69. Fr. Liszt. „Ungarische Rhapsodie“ N° 2.

Tempo giusto vivace marcato assai.

Flauto.

Flauto picc.

Oboi.

Clarineti in B.

Fagotti.

Corno I & II in F.

Corno III & IV in C.

Tromba I & II in F.

3 Tromboni.

Timpani in C.

Triangolo.

Tambouro picc.

Tambouro grand & Piatti.

Arpa.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello.

Contrabasso.

70. Ch. Gounod. „Faust“ Akt II.
Allegretto.

Flauto. *ff*

Flauto picc. *ff*

Oboi. *ff* a 2.

Clarineti in B. *ff* a 2.

Fagotti. *ff*

Corno I & II in F. *ff* a 2.

Corno III & IV in C. *ff* a 2.

Cornetti in B. *ff*

3 Trombone tenore. *ff*

Timpani in C. F. *ff*

Tambouro grand & Piatti. *ff*

Triangolo. *ff*

Violino I. *ff*

Violino II. *ff*

Viola. *ff*

Violoncello & Contrabasso. *ff* a 2.

Aufgabe II.

Bearbeite Märsche in concertirender Form etc. für mittleres und grosses Orchester.

Bei Instrumentirung solcher Märsche sind folgende Werke zur Durchsicht empfohlen: Mendelssohn „Hochzeitsmarsch aus dem Sommernachtstraum“; Kriegermarsch aus „Athalia“; Meyerbeer „Krönungsmarsch aus der Oper: Der Prophet“; Kretschmer „Krönungsmarsch aus der Oper: Die Volklinger“; R. Wagner „Einzug der Gäste aus: Tannhäuser“; Kaiser- und Huldigungs- Marsch; Liszt „Marsch der Kreuzfahrer aus dem Oratorium: Die heilige Elisabeth“ etc.

Zu Übertragungen für Orchester würden sich folgende und andere Stücke eignen:

Rob. Volkmann. Op. 22 N^o 1. N^o 2. N^o 3.

Frz. Schubert. Militärmärsche etc.

Aufgabe III.

Bearbeite einige von nachstehenden Claviercompositionen für kleines- oder mittleres Orchester; man versuche, wenn möglich, diese Werke in der Mozart- oder Beethoven'schen Weise zu instrumentiren. Um den übermässigen Gebrauch der Messingblasinstrumente zu vermeiden, bemühe sich der Lernende, für genannte Instrumente nur die Natur- und einige Nebentöne*) hierbei in Anwendung zu bringen. Es bleibt dem Lehrer überlassen, die Werke in modernere Instrumentation zu kleiden.

Mozart.

- Sonate. G-dur ($\frac{3}{4}$ Takt) Satz I. Allegro.
 „ F-dur ($\frac{3}{4}$) Satz I. Allegro. Satz II ($\frac{2}{4}$) F-dur. Allegretto.
 „ C-dur ($\frac{4}{4}$) Satz II. Andante F-dur.
 „ F-dur ($\frac{3}{4}$) Satz I. Allegro assai. Satz II Adagio f-moll ($\frac{6}{8}$)
 Satz III Presto ($\frac{3}{8}$)
 „ F-dur ($\frac{3}{4}$) Satz I. Allegro.
 „ A-dur Satz II. Menuetto A-dur Satz III Alla Turca a-moll.
 „ C-dur ($\frac{4}{4}$) Satz I. Allegro con spirito. Satz III Rondo C-dur ($\frac{2}{4}$)
 „ B-dur Satz III. Menuetto B-dur.
 „ D-dur Satz I. ($\frac{4}{4}$)
 „ a - moll Satz I. ($\frac{4}{4}$)

Beethoven.

- Sonate. Op. 9 N^o 2. Satz II. Andante; Satz III. Scherzo.
 „ Op. 7. Satz II. Largo.
 „ Op. 10 N^o 1. Satz I. Allegro con brio; Satz IV. Finale.
 „ Op. 10 N^o 2. Satz II. Allegretto; Satz III. Presto.
 „ Op. 13. Satz I. Grave Allegro; Satz II. Adagio.
 „ Op. 14. Satz II. Andante mit Variationen.
 „ Op. 22. Satz III. Menuetto.
 „ Op. 26. Satz II. Scherzo; Satz III. Marcia funèbre.
 „ Op. 27. Satz II. Adagio.
 „ Op. 28. Satz II. Andante; Satz III. Scherzo.
 „ Op. 31 N^o 1. Satz I. Allegro vivace.
 „ Op. 31 N^o 3. Satz I. Allegro; Satz II. Menuetto.

Mozart. Fantasia e Sonata.

Frz. Schubert. Fantasie Op. 15 C-dur.

Tempo I Allegro und Tempo III Presto.

„ „ Op. 94 N^o 1. 2. 6.

„ „ Op. 143 N^o 5. Sonate a - moll.

„ „ Op. 90 N^o 1. 3.

Bei Bearbeitungen neuerer Compositionen für kleines, mittleres und grosses Orchester sollen die Ventil- Messingblas- Instrumente in Anwendung kommen; die Holzblasinstrumente können auch 2 und 3 fach Verwendung finden.

Nachstehend angeführte Werke für Clavier zu zwei- und vier Händen und deren Orchestrirung (Partitur) mögen bei Aufgabe I und diesen Arbeiten zur Einsicht empfohlen sein.

Mozart. Türkischer Marsch a. d. Sonate A-dur ($\frac{6}{8}$ Takt) Original 2 händig, für Orchester von Prosper Pascal.

Weber C. M. v. Op. 12. Momento capriccioso. Original 2 händig, für Orchester von Schulz- Schwerin.

Weber C. M. v. Aufforderung zum Tanz. Original 2 händig, für Orchester von Hector Berlioz.

Schumann Rob. Bilder aus Osten. Original 4 händig, für Orchester von Carl Reinecke.

*) Die oberhalb oder unterhalb den Naturtönen liegenden Halbtöne.

- Schumann, Rob. Zigeunerleben für gemischten Chor u. Clavier, für Chor u. Orchester von Grädener.
 Volkmann, Rob. Wanderskizzen Op. 23. N° 4. „In der Schenke“ Orig. 2 händig, für Orch. von Schulz- Schwerin.
 Liszt, Frz. Ungarische Rhapsodien. Original 2 händig, für Orchester vom Componisten und F. Doppler.
 Brahms. Ungarische Tänze N° 1. 3 u. 10. Original 4 händig, für Orchester vom Componisten.
 Rubinstein. Bal costumé Op. 103. Original 4 händig, für Orchester von M. Erdmannsdörfer.
 „ Melodie. Original 2 händig, für Orchester von Müller- Berghaus.
 Reinecke, Carl. „Tanz der Libellen und Käfer.“ Ein Ballet. Original 2 händig, für Orchester von Müller- Berghaus.
 „ „ „Von der Wiege bis zum Grabe“ 16 Stücke. Original 2 händig, für Orchester vom Componisten.
 Dvůrák, Ant. Legenden Op. 54. Original 4 händig, für Orchester vom Componisten.
 Rheinberger, Jos. Zwei romantische Gesänge für 4 Singstimmen und Clavier Op. 106. N° 1. Harold, für Chor und Orchester vom Componisten.
 Moszkowsky, M. Spanische Tänze Op. 12. Original 4 händig, für Orchester von Phil. Scharwenka.

Partitur-Beispiele. f)

Nachstehende Partitur-Beispiele und Hinweisungen führen solche Stellen an, wo das ganze Orchester wirkungsvoll in einander greift.

71. Ch. Gounod. „Faust.“ Introduction Akt I.

Adagio molto.

Flauto. *p dolce espress.*

Oboi. *p dolce*

Clarinetten in B. *pp*

Fagotti. *pp*

Corno I & II in F. *pp*

Corno III & IV in C. *pp*

Tromba I & II in C. *pp*

Timpani in F. C. *pp*

Arpa. *pp*

Violino I. *p dolce*

Violino II. *pp*

Viola. *pp*

Violoncello & Contrabasso. *pp*

72. Beethoven. Symphonie A dur. N^o 7. (Satz II.)

Allegretto.

Flauti. *ff* *a 2.*

Oboi. *ff*

Clarineti in A. *ff*

Fagotti. *ff*

Corni in E. *f* *a 2.*

Trombi in D. *f* *NB.*

Timpani in A. E. *f*

Violino I. *ff*

Violino II. *ff*

Viola. *ff* *3*

Violoncello I. *ff* *3*

Violoncello II & Contrabasso. *ff* *a 2.*

NB. Die Sprünge vom kleinen *g* bis zweigestrichenen *d* sind für den 2. Trompeter sehr schwierig auszuführen, es war aber zu jener Zeit nicht anders möglich, um beide Spieler wirken zu lassen. Die 1. Trompete würde hier auch allein genügend wirken.

73. Beethoven. Symphonie A dur. N° 7. (Satz II.)
Allegretto.

Flauti. *ff* *a 2.*

Oboi. *ff* *a 2.*

Clarineti in A. *ff* *a 2.*

Fagotti. *ff* *a 2.*

Corni in E. *f* *a 2.*

Trombi in D. *f* *a 2.*

Timpani in A. E. *f*

Violino I. *ff*

Violino II. *ff*

Viola. *ff*

Violoncello & Contrabasso. *ff* *a 2.*

74. Beethoven. Symphonie C moll. (Letzter Satz.)

Allegro.

Flauto picc. *p dolce* *cresc. poco a poco* *f*

Flauti. *p dolce* *cresc. poco a poco* *p cresc.* *f*

Oboi. *cresc. poco a poco* *f*

Clarineti in C. *cresc.* *f*

Fagotti. *a 2.* *p cresc.* *f*

Contrafagotto. *f*

Corni in C. *a 2.* *p dolce* *cresc. poco a poco* *f*

Trombi in C. *p cresc.* *f*

Trombone alto e tenore. *f*

Trombone basso. *f*

Timpani in C. G. *p cresc.* *f*

Violino I. *f* *p cresc. poco a poco* *f*

Violino II. *f* *p cresc. poco a poco* *f*

Viola. *f* *p cresc.* *f*

Violoncello. *f* *p cresc.* *f*

Contrabasso. *f* *p cresc.* *f*

p *cresc. poco* *a poco*

p *cresc. poco* *a poco*

p *cresc. poco* *a poco*

p *cresc. poco* *a poco*

p *cresc. poco* *a poco*

p *cresc. poco* *a poco*

p *cresc. poco* *a poco*

p *cresc. poco* *a poco*

p *cresc. poco* *a poco*

p *cresc. poco* *a poco*

p *cresc. poco* *a poco*

p *cresc. poco* *a poco*

p *cresc. poco* *a poco*

75. Wagner. „Siegfried.“ (Siegfried setzt sein Horn an und stürzt sich in das wogende Feuer, welches sich, von der Höhe herabdringend, nun auch über den Vordergrund ausbreitet.)

(Hellstes Leuchten der Flammen.)

Flauto piccolo. *ff*

Flauto I. *ff*

Flauto II & III. *ff*

Oboe I & II. *ff*

Oboe III. *ff*

Corno inglese. *ff*

Clarinetto I in B. *ff*

Clarinetto II & III in B. *ff*

Corno I & II in F. *ff*

Corno III & IV in F. *ff*

Corno V-VIII in F. *ff*

Fagotto I & II. *ff*

Fagotto III. *ff*

Clarinetto basso in A. *ff*

3 Trombi in A. *ff*

Tromba basso in Es. *ff*

3 Tromboni. *ff*

Trombone contrabasso. *ff*

Timpani in F. *ff*

*) Campanetta. *f*

Triangolo *f*

Piatti. *mf*

6 Arpa. *ff*

Violino I. *f*

Violino II. *f*

Viola. *f*

Violoncello. *f*

Contrabasso. *f*

*) Glockenspiel.

ff stacc.

stacc.

f pizz.

(mit Paukenschlägeln)

This page of a musical score, numbered 72, contains a complex arrangement of musical staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. Key features include:

- Dynamic Markings:** *ff* (fortissimo) is used frequently, particularly in the upper staves. *f* (forte) appears in the lower staves.
- Rhythmic Patterns:** Numerous triplets are indicated by a '3' over a group of notes. Slurs are used to group phrases of notes.
- Staff Groupings:** The staves are organized into systems, with some groups enclosed in brackets, suggesting different instrumental or vocal parts.
- Key Signature:** The key signature is B-flat major, indicated by two flats (B-flat and E-flat) on the staves.
- Tempo/Character:** The tempo is marked as *Allegro* (Al.), indicated by the 'Al.' in the lower middle section.
- Performance Indications:** The word *arco* (arco) is written above a staff in the lower right section, indicating a specific performance technique.

76. Beethoven. Symphonie „Pastorale.“ Takt 54-83. (Scene am Bache.)

Andante molto mosso.

Andante molto mosso.

Flauto.

Oboi.

Clarineti
in B.

Fagotti.

Corni
in B.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello.

Contrabbasso.

This page of a musical score for a string quartet consists of ten staves, organized into five systems of two staves each. The notation is as follows:

- Staff 1 (Violin I):** First measure has a half note G4 and a half rest. Second measure has a half note A4, a half note B4, and a half note C5, all marked *cresc.* Third measure has a half note D5, a half note E5, and a half note F5, marked *p*.
- Staff 2 (Violin II):** First measure has a half note G4 and a half rest. Second measure has a half note A4, a half note B4, and a half note C5, all marked *cresc.* Third measure has a half note D5, a half note E5, and a half note F5, marked *p*.
- Staff 3 (Viola):** First measure has a half note G4 and a half rest. Second measure has a half note A4, a half note B4, and a half note C5, all marked *cresc.* Third measure has a half note D5, a half note E5, and a half note F5, marked *p*.
- Staff 4 (Violoncello):** First measure has a half note G3 and a half rest. Second measure has a half note A3, a half note B3, and a half note C4, all marked *cresc.* Third measure has a half note D4, a half note E4, and a half note F4, marked *p*.
- Staff 5 (Double Bass):** First measure has a half note G3 and a half rest. Second measure has a half note A3, a half note B3, and a half note C4, all marked *cresc.* Third measure has a half note D4, a half note E4, and a half note F4, marked *p*.
- Staff 6 (Violin I):** First measure has a half note G4 and a half rest. Second measure has a half note A4, a half note B4, and a half note C5, all marked *cresc.* Third measure has a half note D5, a half note E5, and a half note F5, marked *p*.
- Staff 7 (Violin II):** First measure has a half note G4 and a half rest. Second measure has a half note A4, a half note B4, and a half note C5, all marked *cresc.* Third measure has a half note D5, a half note E5, and a half note F5, marked *p*.
- Staff 8 (Viola):** First measure has a half note G4 and a half rest. Second measure has a half note A4, a half note B4, and a half note C5, all marked *cresc.* Third measure has a half note D5, a half note E5, and a half note F5, marked *p*.
- Staff 9 (Violoncello):** First measure has a half note G3 and a half rest. Second measure has a half note A3, a half note B3, and a half note C4, all marked *cresc.* Third measure has a half note D4, a half note E4, and a half note F4, marked *p*.
- Staff 10 (Double Bass):** First measure has a half note G3 and a half rest. Second measure has a half note A3, a half note B3, and a half note C4, all marked *cresc.* Third measure has a half note D4, a half note E4, and a half note F4, marked *p*.

The first system of the musical score consists of three measures. It features a complex arrangement of staves. The top staff has a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The second staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The third staff has a bass clef and a key signature of one flat (B-flat). The fourth staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The fifth staff has a bass clef and a key signature of one flat (B-flat). The sixth staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The seventh staff has a bass clef and a key signature of one flat (B-flat). The eighth staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The ninth staff has a bass clef and a key signature of one flat (B-flat). The music includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

The second system of the musical score consists of three measures. It continues the complex arrangement of staves from the first system. The top staff has a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The second staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The third staff has a bass clef and a key signature of one flat (B-flat). The fourth staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The fifth staff has a bass clef and a key signature of one flat (B-flat). The sixth staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The seventh staff has a bass clef and a key signature of one flat (B-flat). The eighth staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The ninth staff has a bass clef and a key signature of one flat (B-flat). The music includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamic markings such as *cresc.* and *pizz.* are present in the later measures.

First system of musical notation, measures 1-4. The score is written for a large ensemble, including strings, woodwinds, brass, and piano. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The first measure (measure 1) features a piano (p) dynamic. The second measure (measure 2) features a crescendo (cresc.) dynamic. The third measure (measure 3) features a forte (f) dynamic. The fourth measure (measure 4) features a forte (f) dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Second system of musical notation, measures 5-8. The score continues the musical piece. The key signature remains B-flat major. The time signature remains 4/4. The first measure (measure 5) features a piano (p) dynamic. The second measure (measure 6) features a piano (p) dynamic. The third measure (measure 7) features a piano (p) dynamic. The fourth measure (measure 8) features a piano (p) dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

The first system of the musical score consists of three measures. It features a complex arrangement of staves. The top three staves (treble clef) show melodic lines with various note values and rests. The bottom three staves (bass clef) include a prominent piano accompaniment with dense sixteenth-note patterns in the lower register. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4.

The second system of the musical score continues from the first, covering measures 4 to 6. This section includes various performance instructions such as *cresc.* (crescendo), *p* (piano), *pizz.* (pizzicato), and *arco* (arco). A *simile* marking is placed above a melodic line in measure 5. The piano part continues with intricate rhythmic patterns. The system concludes with a *cresc.* marking in the final measure.

Musical score for the first system, measures 1-3. The score is in B-flat major and 3/4 time. It features a piano introduction with various dynamics and articulations.

Dynamics: *f*, *p*, *dolce*, *f*, *p*, *dol.*, *cresc.*, *f*, *p*, *dim.*, *f*, *p*, *dim.*, *f*, *p*, *dim.*, *f*, *p*.

Articulations: *pp*, *arco*, *pizz.*

Musical score for the second system, measures 4-6. The score continues the piano introduction with various dynamics and articulations.

Dynamics: *pp*, *pp*, *pp*, *pp*, *pp*, *pp*, *pp*, *pp*, *pp*, *pp*.

Articulations: *arco*, *pizz.*

The first system of the musical score consists of measures 1 through 3. It features a grand staff with four staves. The top two staves (treble and bass clef) contain melodic lines with various note values and rests. The bottom two staves (treble and bass clef) contain a complex, rhythmic accompaniment with many sixteenth and thirty-second notes. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

The second system of the musical score consists of measures 4 through 6. It continues the musical themes from the first system. The notation includes various dynamics such as *cresc.* (crescendo), *p* (piano), and *pizz.* (pizzicato). There are also markings for *arco* (arco) and *tr.* (trill). The key signature remains one flat, and the time signature is 4/4.

Musical score for the first system, measures 1-3. The score is in B-flat major and 3/4 time. It features a piano (p) and forte (f) dynamic range, with a *dolce* (sweet) marking. The piano part includes a *cresc.* (crescendo) and *dim.* (diminuendo) marking. The violin and viola parts have *dolce* markings. The cello and double bass parts have *pizz.* (pizzicato) markings.

Musical score for the second system, measures 4-6. The score continues from the first system. It features a piano (p) and fortissimo (pp) dynamic range. The piano part includes a *pp* (pianissimo) marking. The violin and viola parts have *pp* markings. The cello and double bass parts have *pp* markings. The piano part also includes a *pp arco* marking.

Oboe.

Clarinetto in A.

Corno I & II in E.

Corno III & IV in E.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello.

Siegfried.

Contrabasso.

(Siegfried lauscht mit wachsender Theilnahme einem Waldvogel in den Zweigen über ihm)

78. Fr. Liszt. „Les Préludes.“ (Mit Bewilligung der Originalverleger Breitkopf & Härtel, Leipzig.)

Allegretto pastorale.

Flauto I.

Flauto II & III.

Oboi.

Clarineti in C.

Fagotti.

Corno I & II in C.

Corno III & IV in C.

Trombi in C.

Trombone basso & Tuba.

Timpani in C. G.

Arpa.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello.

Contrabasso.

79. Beethoven. Symphonie Adur. (Satz III.)
Assai meno presto.

Flauti.

Oboi.

Clarineti
in A.

Fagotti.

Corni
in D.

Trombi
in D.

Timpani
in A. F.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello
&
Contrabasso.

Sehr schnell.

Flauto I & II. *ff* *mf* *p*

Flauto III. *ff* *mf* *p*

Oboe I & II. *ff* *mf* *p*

Oboe III. *ff* *mf* *p*

Clarinetto I & II in A. *ff* *mf* *p*

Clarinetto III in A. *ff* *mf* *p*

Corno I & II in E. *ff* *p*

Corno III & IV in E. *ff* *p*

Fagotto I & II. *ff*

Fagotto III. *ff*

Tromba I in E. (bestimmt) *p*

Tromba basso in D. (bestimmt) *mf* *p*

Trombone I. (bestimmt) *p*

Violino I. *f* *mf* *p*

Violino II. *f* *mf* *p*

Viola. *f* *mf* *p*

Siegmund. Sieg - mund heiss' ich, und Sieg - mund bin ich! Be - zeug' es dies

Violoncello. *f* *p*

Contrabasso. *f*

81. R. Schumann. Symphonie D moll. (Einleitung zum 4. Satz.)

Langsam. (♩ = 52)

Flauti.

Oboi.

Clarineti in B.

Fagotti.

Corno I & II in F.

Corno III & IV in D.

Trombi in F.

Tromb. alto & Tromb. tenore.

Tromb. basso.

Timpani in D. A.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello.

Contrabasso.

This page of musical notation is for a string ensemble, consisting of 14 staves. The notation is complex, featuring many triplets and rapid sixteenth-note passages. The music is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation is divided into two systems of seven staves each. The first system includes a 'string.' marking at the beginning. The second system also includes a 'string.' marking. Dynamic markings are used throughout, including 'cresc.' (crescendo), 'f' (forte), and 'p' (piano). The notation is dense and detailed, with many slurs and ties indicating phrasing and continuity. The page is numbered 83 in the top right corner.

Lebhaft.

2 Flauto picc.

Flauto I.

Flauto II.

Oboe I.

Oboe II.

Oboe III.

Clarinetto I
in A.Clarinetto II
in A.Clarinetto III
in A.

Corno inglese.

Clarinetto basso
in A.

3 Fagotti.

Corno I & III.
in E.Corno II & IV.
in E.Corno V & VII.
in E.Corno VI & VIII.
in E.Tromba II & III
in E.Tromba basso
in D.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello.

Contrabasso.

*) Mit Bewilligung der Originalverleger Schott's Söhne, Mainz.

This page of musical notation, numbered 85, contains a complex arrangement of music across 24 staves. The notation is organized into systems, with some staves grouped by brackets on the left. The music features a variety of rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, as well as rests. Dynamic markings such as *f* (forte) and *dim.* (diminuendo) are present. The notation includes many slurs and ties, indicating phrasing and continuity. The overall style is characteristic of classical or romantic era musical manuscripts.

Andante moderato.

Flauti. *p dolce*

Oboi. *p dolce*

Clarinetti in B. *p dolce*

Fagotti. *p dolce*

Corno I & II in B basso. *p*

Corno III & IV in Es. *p*

Timpani in F. B. *p*

Violino I. *p dolce*

Violino II. *pizz.*

Viola. *pizz.*

Violoncello & Contrabasso. *a 2. pizz. p*

cresc.

This image shows a page of handwritten musical notation, likely a score for a piano piece. The notation is arranged in a system of ten staves, organized into five pairs. The top two staves of each pair are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The notation is highly detailed, featuring complex melodic lines with many slurs, ties, and ornaments. There are several instances of triplets, indicated by the number '3' over a group of notes. The handwriting is elegant and characteristic of the 19th century. The page is numbered '1' in the bottom right corner.

Siehe auch folgende angeführte Stellen:

R. Schumann. Symphonie № 2. C dur. Satz IV. Schluss.

„ „ № 3. Es dur. Satz I Anfang; Satz IV Schluss.

„ „ № 4. D moll. Satz I Schluss; Satz IV Anfang und Schluss.

„ Ouverture „Genoveva.“ Pet. Ausg. Seite 21, 22, 23, 27, 28, 29.

Cherubini. Ouverture „Medea“ Anfang und Schluss.

„ „ „Der Wasserträger.“ Schluss.

„ „ „Anakreon.“ Schluss.

Beethoven. Ouverture „Egmont.“ Pet. Ausg. Part. Seite 12, 13.

„ „ „Fidelio.“ Schluss.

„Fidelio. Schluss.
Namen aus früherem ~~Opern~~^{Opern}
festgesetzt, Vorspiel zum III. Akt
in
San D. & F. 7
Königsmanns Projekt, Faust,
zum II. a. Guben
Eulenspiegel etc.

den Wassereimer.) (Hei a ho, ho ho ho ho!) *

Flauto picc.

Flauti.

Oboe I & II.

Oboe III.

Clarinetto I & II
in B.

Clarinetto III
in B.

Corno inglese.

Corno I & II.
in F.

Corno III & IV.
in F.

Corno V & VI.
in F.

Corno VII & VIII.
in F.

Fagotto I & II.

Fagotto III.

Tromba I & II
in F.

Tromba III
in F.

Tromba basso
in D.

Trombone I & II.

Trombone III.

Trombone contrab.

Tuba contrabbasso.

Timpani
in F.C.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Siegfried.

Violoncello.

Contrabbasso.

a 2.

p

più f

p molto cresc.

ho!

accel.

tr.

ff

#

(er lacht bei dem Gezische laut auf.)

Hei ahl

This page of musical notation, numbered 89, contains a complex arrangement of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The staves are organized into several systems, with some staves grouped by brackets. The notation is written in a style typical of 19th-century musical manuscripts.

Key features of the notation include:

- Dynamic Markings:** Numerous instances of *dim.* (diminuendo) are present across the staves, indicating a gradual decrease in volume. In the lower section, *ff* (fortissimo) is used to indicate a loud dynamic.
- Articulation:** Some notes are marked with accents or slurs, and there are instances of *p* (piano) in the lower right.
- Staff Groupings:** The staves are grouped into several systems, with some staves grouped by brackets, suggesting different instrumental or vocal parts.
- Notation Style:** The notation is written in a style typical of 19th-century musical manuscripts, with clear note heads, stems, and dynamic markings.

The page concludes with the following text:

D. & F. 7

Nach dem bereits Vorherbemerkten finde ich eine besondere Anführung von Beispielen über Orchestrirung contrapunktlicher Musik, so wie Instrumentirung kirchlicher und weltlicher Vocal-Musik nicht nöthig, sondern verweise auf nachstehende Werke, in welchen der junge Componist über die Verwerthung und Zusammenstellung der sich betheiligenden Instrumente bei Solo- und Chorsätzen selbstständig Aufschluss finden wird.

Orgelstücke für Orchester übertragen siehe: S. Bach „Präludium“ a. d. wohltemperirten Clavier N^o 4 und „Fuge“ aus der Fantasie N^o 12 (g-moll), bearbeitet von J. Abert. Bach „Passacaglia“ (c-moll) und „Toccata“ (F-dur) bearbeitet von H. Esser und Bach „Ciaccona“ (d-moll) für Violine Solo für Orchester bearbeitet von J. Raff. Originalstücke siehe: Mozart C-dur (Jupiter) „Symphonie“ Satz IV und Ouverture zur Oper „Die Zauberflöte“. Für Chor und Orchester sind fugirte Sätze etc. in älteren und neueren Oratorien zu finden.

Kirchliche Musik für Soli, Chor und Orchester.

S. Bach „Matthäus- und Johannes Passion“, „Weihnachtsoratorium und Cantaten“ etc; Händel „Der Messias“, „Judas Maccabäus“, „Saul“, „Israel“ und andere Oratorien; Mozart „Requiem“, Beethoven *C-dur & Solus* „h-moll Messe“ etc; Cherubini „Requiem“ in c- und d-moll; Mendelssohn Oratorien „Paulus“, „Elias“ *mis* und „Lobgesang“, Kiel „Requiem“, Berlioz „Requiem“, Brahms „Ein deutsches Requiem“, Verdi „Requiem“, A. Becker „Messe in b-moll“, Felix Dräseke „Requiem“, v. Herzogenberg „Requiem“.

Weltliche Musik für Soli, Chor und Orchester.

Haydn „Die Schöpfung“, „Die Jahreszeiten“, Beethoven „Chor Fantasie“, IX. Symphonie letzter Satz; Rob. Schumann „Faust“, „Paradies und die Peri“, „Requiem für Mignon“, „Der Rose Pilgerfahrt“, Mendelssohn „Finale a. d. unvollendeten Oper Loreley“, „Die Walpurgisnacht“, Gade „Frühlingsbotschaft“, „Erlkönigs Tochter“, „Comala“, Joach. Raff „Die Tageszeiten“, „Concertante“, Rheinberger „Christoforus“, Bruch „Odysseus“, „Die Glocke“, „Schön Ellen“, „Achilleus“, H. Hofmann Op. 30 „Märchen von der schönen Melusine“, Nicodé „Das Meer“, „Symphonie Ode“ für Solo, Männerchor und Orchester; Reinecke „Hakon Jarl“ für Solo, Männerchor und Orchester; Wagner „Das Liebesmahl der Apostel“ für Männerchor und Orchester. Heinrich Zöllner Op. 30. „Columbus“ für Solo, Männerchor und Orchester.



Hofmann, Richard,

Praktische Instrumentationslehre

Bd.: 7

1893

4 Mus.th. 689-5/7

urn:nbn:de:bvb:12-bsb11516206-5